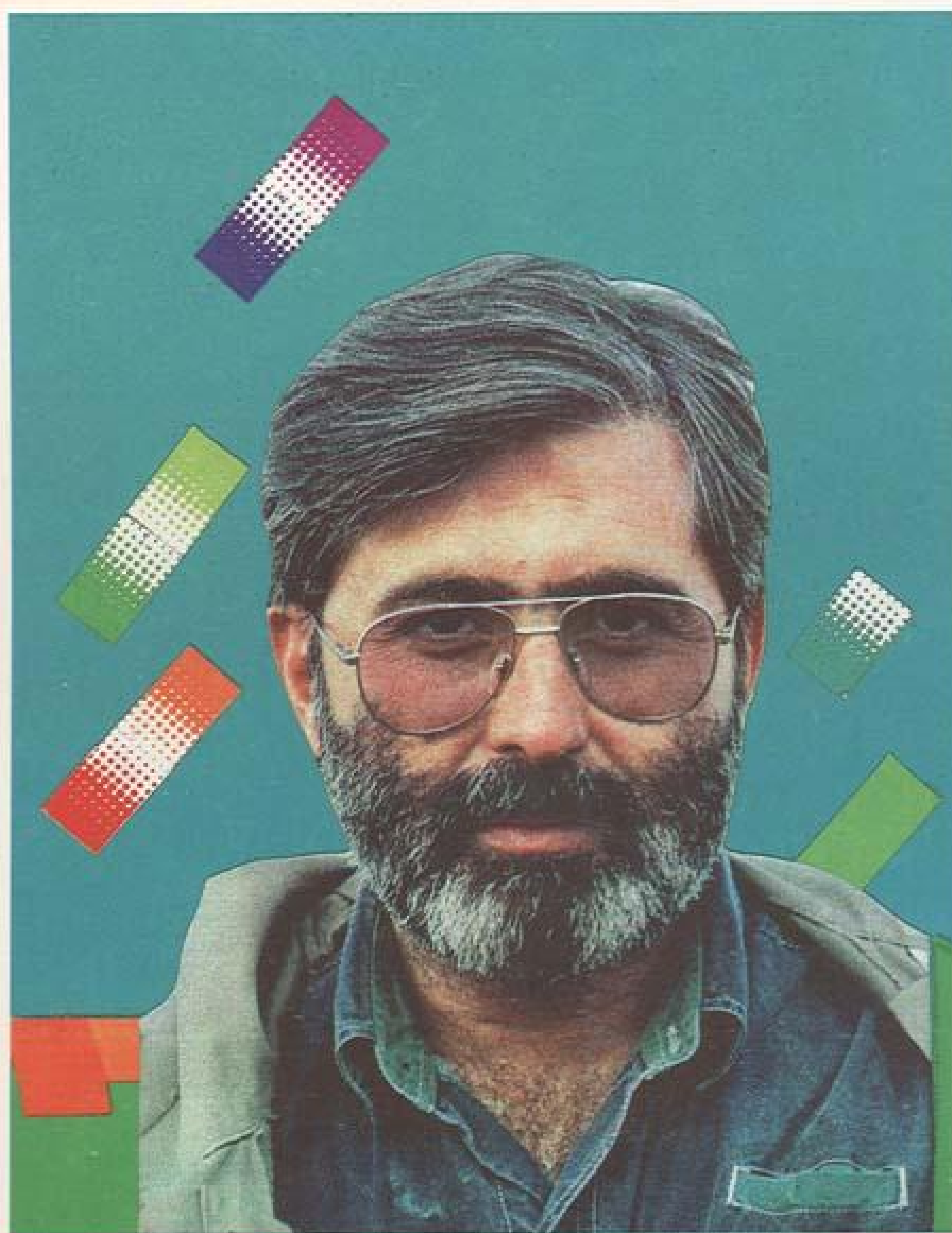
ادبستان



● سیّد مرتضی... / نظرخواهی در بارهٔ هنر و ادبیّات بعداز انقلاب اسلامی / ساعی ... (حسن تهرانی) / جسارت مور و تبسّم سلیمانی (منصور یقینی) / در باغهای سارایه‌وو (علیرضا قزوه) / همه خود را استاد می‌دانند! (دکتر ساسان سپنتا) / به یاد استاد احمد عبادی (م-میرزاده) / کتابشناسی پروین (دکتر روح‌انگیز کراچی) / در معنی شعر مسعود سعد (دکتر مهدی درخشان) / یوسف(ع) و سیاوش (سیّد محمود آیتی) / تصویب «ضوابط عامّ» تاسیس کانونها و موسسات فرهنگی و هنری (جلال رفیع) / عصر طلایی رُمان (پی‌یر شارتیه / سیروس سعیدی) / غمهای پرندهٔ دریایی (سمیر عبدالفتاح / وحید امیری) / هشت سلیقه در موسیقی امروز ایران (تورج زاهدی) / شوخی؛ تجسّم عینی و تاریخی استعاره‌های کافکا (بلقیس سلیمانی) و...



بر برگ گل به خون شقایق نوشته‌اند...

۴۰

ماهنامه - فروردین ۱۳۷۲

۱۰۰ صفحه - ۵۰۰ ریال



فرهنگی، ادبی، هنری، اجتماعی

صاحب امتیاز: مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول و سردبیر: سیّد احمد سام

سال چهارم ـ شمارهٔ چهارم (پیاپی: ۴۰) ـ فروردین ۱۳۷۲

نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ
ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقهٔ چهارم ـ دفتر
ادبستان فرهنگ و هنر ـ تلفن: ۳۲۸۵۲۹
پست تصویری: ۳۱۱۱۲۲۳
شمارهٔ بخش اشتراك: ۳۲۸۲۶۵
شمارهٔ بخش آگهی ها: ۳۱۱۱۲۱۵ ـ ۳۱۱۵۰۸۶ ـ ۳۲۸۳۵۰

■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی:
مؤسسهٔ اطلاعات

ADABESTÁN

The Monthly Journal of Art and Literature
Published by Ettelaáte co.
(Vol. 4, No4, April 1993)
Director & Editor - in - Chief: Seyed Ahmad Sám
Fax 3111223
Add: 11144
Ettelaát Building
Khayyam Ave
Tehran
Iran

■ مسئول بخش طراحی: حبیب صادقی
■ صفحه آرا: داود مظفری
■ عکاس: علی آذرنیا کماری
■ مصحّح و نمونه‌خوان: محمدمحمدی آوج ـ بشیر حمیدی امام

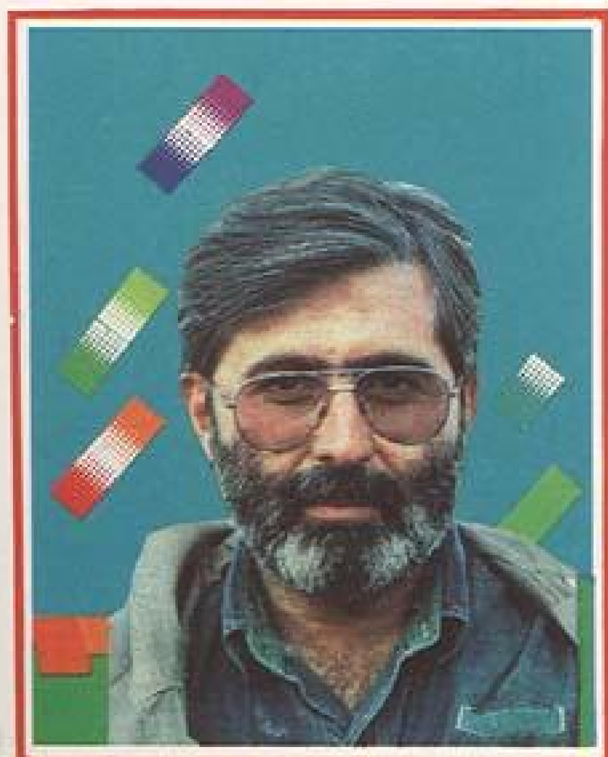
□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.

□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان و تغییر دادن عناوین آنها آزاد است.

□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.

□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یك طرف کاغذ بنویسید.

□ فرستندگان مطالب می‌توانند ـ درصورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یك قطعه عکس برای ادبستان بفرستند و شایسته است حجم مقالات و نوشته های ارسالی حتی الامکان از سی صفحهٔ بیست سطری (تایپ شده) بیشتر نباشد.



■ روی جلد: به یاد شهید عزیز، سیّد مرتضی آوینی ـ کار حبیب صادقی

□ پشت جلد: مرحوم استاد احمد عبادی ـ کار مجید علم

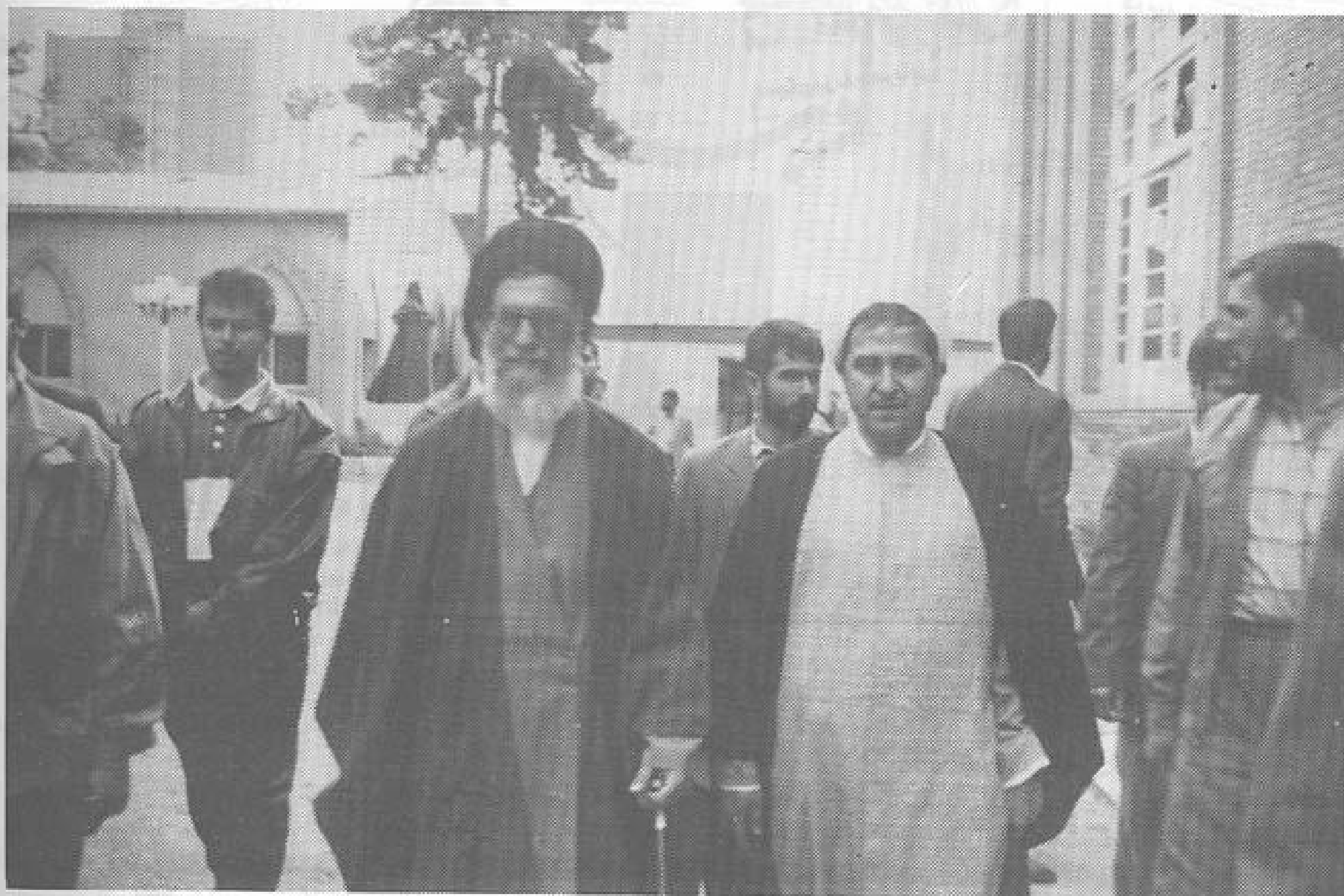
□ داخل جلد: «جسارت و جرأت!» ـ کار محسن نوری نجفی

(به صفحهٔ اخبار فرهنگی و مقالهٔ صفحه ۲۵ رجوع کنید)





بسم الله الرحمن الرحیم



در سوگ عاشقان

گزارشی از مراسم تشییع پیکر پاک نویسنده بسیجی، راوی روایت فتح، شهید آوینی

تلویزیون روشن بود و گوینده صحبت می کرد:

«شهید سید مرتضی آوینی، پس از سال‌ها حضور فعال و مستمر و خستگی ناپذیر در تمامی صحنه‌های انقلاب، خصوصاً در خطوط مقدم نبرد درحالیکه برای فیلمبرداری و تهیهٔ برنامهٔ «روایت فتح» به منطقه فکّه رفته بود، بهمراه یکی از رزمندگان اسلام شهید مهندس محمد سعید یزدان‌پرست به آرزوی دیرینه اش، شهادت نائل شد...»

نه... نمی شد باور کرد، ولی حقیقت داشت. سید مرتضی، آن که سال‌ها حماسهٔ دلاوری‌های حماسه‌سازان را به تصویر می‌کشید و خود حماسه بود، آن که حکایت جانبازان عاشق را روایت می کرد و خود از تبار عاشقان بود، آن که شعر سرخ راهیان وادی ایمن را می‌سرود...

اینك خود راهی شده بود

راهی دیار گلگون کفنان...

ای کاش این خبر حقیقت نداشت.

«سید مرتضی آوینی، سازنده «روایت فتح» و سردبیر مجلهٔ سوره در جبهه فکّه به شهادت رسید، وی که بهمراه یك گروه فیلمبرداری به منظور ساخت یك برنامهٔ تلویزیونی از مجموعهٔ روایت فتح به منطقهٔ عملیاتی فکه در جنوب کشور سفر کرده بود، روز جمعه بیستم فروردین ماه به اتفاق رزمندهٔ بسیجی مهندس محمد سعید یزدان پرست با یك مین برخورد کرده، و در دم به شهادت رسیدند».

OOO

چه دردناك، چه جانسوز، خبر حقیقت داشت و در صفحات اوّل همهٔ روزنامه‌ها، اطلاعات، کیهان، و.... دیده می شد.

خبر همه جا زمزمه می شد، دهان به دهان می گشت و پخش می‌شد... به هر جا می‌رسید دل‌ها را می‌شکست و از دیده‌ها خون جاری می کرد. دیگر چاره ای نبود... اندك تردیدی، که بسیاری به عمد، آن را دست‌آویز کرده بودند تا توفان سهمگین مصیبتی هولناك را حتی برای چند ساعتی هم که شده به تاخیر اندازند، دیگر به یقین تبدیل شده بود. ای وای... و حالا درد تا مغز استخوان را به آتش می کشید.

خبر همه جا زمزمه می‌شد، دهان به دهان می گشت و پخش می شد و هر جا می رسید دل ها را می شکست و از دیده ها خون جاری می کرد...

کم کم همهٔ شهر را فرا گرفت، همهٔ دل‌ها را شکست و همهٔ چشم‌ها را خونین کرد.

و غم

و اندوه

و ماتم، برزمین و آسمان سایه گسترد. سینه‌ها آتش گرفته بود، تاب و توان تحمل از همه سلب شده بود...

OOO

سید مرتضی به سال ۱۳۲۶ یعنی چهل و شش سال پیش در شهر «ری» چشم به جهان خاکی گشود و بالیدن آغاز کرد. اگر چه جسم از خاك گرفته بود امّا هوای افلاك در سر می‌پروراند و برای رسیدن به «مقصود» خویش «عاشقانه» در تمامی لحظات حیات تنها به «پرواز» می اندیشید و در جستجوی «بال» بود و سرانجام چنان شد که می‌خواست

و در خبر آمد:

کبوتری از سلالهٔ سادات، بال خونینش را برکشید.

راوی «فتح» بود رخت «شهادت» پوشید، زهی «سعادت».

OOO

شهید سید مرتضی آوینی در سال ۱۳۵۴، در رشته معماری از دانشگاه تهران فارغ التحصیل شد. با پیروزی انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۸ به جهاد

سازندگی پیوست و از سال ۱۳۵۹ فیلمسازی و تهیهٔ برنامه‌های تلویزیونی را در گروه جهاد صدا و سیما آغاز کرد. مجموعهٔ برنامه‌های «خان گزیده‌ها»، «حقیقت»، «روایت فتح» و «سراب» حاصل دهسال فعالیت اوست.

شهید سید مرتضی آوینی از سال ۱۳۷۰ مسئولیت واحد تلویزیونی حوزهٔ هنری و سردبیری مجلّه سوره را به عهده گرفت و تا هنگام شهادت در این زمینه‌ها فعالیت داشت. از سال ۱۳۷۱ به تأکید مقام معظم رهبری فعالیت خود را برای ساختن برنامهٔ «روایت فتح» از سر گرفت که پخش این مجموعه از بهمن ماه ۱۳۷۱ از شبکه اول سیمای جمهوری اسلامی آغاز شده بود.

ooo

اجتماع عظیمی بود، مردم، بسیجیان، نویسندگان، هنرمندان، دوستان، آشنایان و همهٔ عاشقان، خود را برای آخرین وداع و بدرقه با سید مرتضی به محل ساختمان حوزه و خیابان‌های اطراف آن رسانده بودند، با دلهایی شکسته و خونین، دیدگانی اشکبار و اندوهگین و سینه‌هایی دردمند و گلوهایی به بغض نشسته.

آخرین وداع با یاری آشنا، با هنرمندی توانا

هنرمندی که زندگیش یك اثر ارزشمند «هنری» بود.

هنرمندی که هیچگاه هوای نام و نان بر او غالب نشد.

هنرمندی که از تحمل خواری و ذلّت و حقارت و اسارت انسان در این هیاهوی بسیار برای هیچ در رنج بود و تنها به سعادت انسان می اندیشید...

در جستجوی راه بود و راه را یافته بود و پیوسته از آن می گفت، از «ایثار» و آن را به تصویر می کشید... ایثاری که در باور او و یارانش «کرامت گذشتگان بود برای آیندگان»

و سرانجام نیز با عروج خونین خویش بر این باور مهر تایید نهاد.

همه و همه اجتماع کرده بودند، ولی سید مرتضی ساکت و آرام خوابیده بود، زیرا دیگر حرفی برای گفتن نداشت، او همهٔ حرف های گفتنی را در آخرین حرکت خود خلاصه کرده بود.

صدای آهنگران برخاست:

«شهادت نردبان آسمان بود»

«شهادت عاشقان را نردبان بود»

بغض ها یکی پس از دیگری در هم شکست، همه و همه می گریستند. مرد و زن نوحه می خواندند و بر سر می‌زدند و با بی قراری می خواستند که تا آخرین منزل همراه شهیدان باشند. تن سید و همرزم اویزدان پرست همچنان بر زمین بود.

براستی چرا؟... آنان که تعجیل داشتند.

مرتضی که دل بریده بود و به قول یکی از یارانش: «دلش را از پیش داده بود، آن چه کم داشت پای رفتن بود».

آری! پای رفتن را از او گرفته بودند...

امّا نه، منتظر بود، انتظار می کشید. سید منتظر معلم، مراد و مرشد خود بود و این انتظار چندان طول نکشید. او نیز سیّد را در انتظار نگذاشت، او نیز می‌دانست که سیّد عجله دارد... و آمد.

رهبر، آمد... رهبر عزیز انقلاب آمد.

و با آمدنش تجلّی شکوهمند معنویت و صفای روحانیت را همراه آورد، رهبر آمد و با آمدنش، گرمی و حرارت عشق و شور شهادت و تاب و توان تحمل را برای همهٔ آنان که اشك در دیده و آتش در سینه داشتند به ارمغان آورد.

او آمد و با آمدنش نه تنها آن دو شهید، که خیل عظیم شهیدان آرزو کردند؛ کاش می شد برخیزند و هزاران باردیگر حماسهٔ شهادت خویش را تکرار کنند. رهبرآمد، بربالین شهدا، لحظاتی تأمل کرد و در اندیشه شد.

او به مسافران آسمان و راهیان چشمهٔ ابدی حیات خیره شده بود. او می‌دانست که آنان نیز از دوردست های زمان، از «بدر» از «احد» از «خندق» آمده بودند و یکدیگر را از همان گذشته‌های دور می شناختند، همان گونه که خیل شهیدان همه از سلالهٔ پاکان، همه از تبار عاشقان.

همه یك تن، با اندیشه‌ای واحد، نیّتی یگانه و بی گمان همتی یکسان، و خود نیز شهیدی است زنده و حاضر که اینك بربالین آنان حضور یافته...

و آنگاه رهبر، خواندن فاتحه را آغاز کرد.

انتظار سیّد به پایان رسیده بود، و امانتی را که همهٔ شهیدان تاریخ دست به دست داده و سرانجام به سیّد و همرزمش سپرده بودند، به او تسلیم کرد....

به او که معلّم، مرشد و مرادش بود.

به او که بزرگ پاسدار حرمت «خون» و «ایثار» شهیدان است و نگاهبان اسرار شیفتگان و دلشدگان مقصود و معبود کائنات، و شایسته و سزاوار.

و... امانت خاك که پس از چهل و شش سال نبرد بی امان علیه خواری و ذلّت و حقارت و اسارتی که «تن» برای «روح»، آن هم روح بزرگ سیّد، هرلحظه تدارك می‌دید به نشانهٔ پیروزی عظیم روحی بزرگ آن‌چنان قطعه‌قطعه کرده بود به دستهای یاران، دوستان، آشنایان و مشتاقان سپرد که به خاك باز پس داده و در مقابل تاریخ و آیندگان شاهد باشند و شهادت دهند.

آری، آن‌ها اولین‌ها نبودند و آخرین‌ها نیز نیستند، راهی که سیّد و امثال او رفته‌اند هرکسی نمی‌تواند برود مگر به سلاح سعادت مجهز باشد و پرتوی از عنایت پروردگار فروزندهٔ راهش شود و این نیز جز برای «عاشقان عارف» و «عارفان عاشق» میّسر نخواهد شد.

ooo

وقت وداع رسیده بود، وه چه تلخ است و دردناك لحظهٔ وداع...

رهبر عزیز انقلاب با سینه‌ای پر از درد و چهره ای سخت اندوهگین با شهیدان وداع کرده و می‌رفتند که حوزه را ترك کنند، غم سنگینی تمامی فضای حوزه را



اشباع کرد، همه چیز و همه کس به شدت متأثر و متالم بود...

یکی از برادران متعهّد مطبوعاتی که در نزدیکی حضور داشت نقل کرده است:

« وقتی که رهبر عزیز انقلاب خواندن فاتحه را به پایان رساندند هنگام خداحافظی، شنیدم که به آقای زم فرمودند: از قول من به خانوادهٔ شهید آوینی تسلیت بگویید هرچند خود بزرگترین داغدار این مصیبت هستم».

«حضور رهبر معظم انقلاب در مراسم تشییع پیکر پاك شهید آوینی بیانگر قدر و منزلت هنرمندان و نویسندگان بسیجی و حزب اللهی در چشم و دل آن عزیز است».

ooo

همان طور که در خبرها آمد، مقام معظم رهبری به عنوان تکیه گاه اصلی و منبع امیدبخش برای نیروهای حزب اللهی در عرصهٔ فرهنگ و هنر، به منظور بزرگداشت یاد و نام شهید آوینی در مراسم تشییع پیکر پاکش شرکت کردند و ضمن قرائت فاتحه، علو درجات شهید آوینی را از خداوند مسئلت کردند.

حضور رهبر انقلاب اسلامی در این مراسم تاکیدی بر اهمیت نقش و جایگاه رزمندگان عرصه فرهنگ و هنر اسلامی بود و شهید آوینی به عنوان الگویی برجسته برای نیروهای فرهنگی و هنرمند در جامعهٔ اسلامی باقی خواهد ماند.

ooo

مراسم تشییع جنازهٔ شهید مهندس سیدمرتضی آوینی و شهید مهندس محمدسعید یزدان پرست در ساعت ۹/۳۰ دقیقه صبح روز یکشنبه بیست و دوم فروردین ماه از محل حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی آغاز شد. در این مراسم جمع بیشماری از هنرمندان، نویسندگان، وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، جمعی از نمایندگان مجلس شورای اسلامی، انبوهی از مردم حزب الله تهران، بسیجیان به همراه دوستداران و بستگان این دوشهید شرکت کرده بودند.

مسئول حوزه هنری سازمان تبلیغات ضمن سخنانی در همین مراسم گفت: شهید آوینی یکی از شهیدانی است که هیچکس جرأت ندارد در وصف او سخن بگوید، او مصداق یك انسان مخلص بود. او رزمنده ای بود که سال های سال در جبهه ها و پشت جبهه ها فرهنگ شهادت را ترویج می کرد و صدای دلنشین و گرمش در سراسر کشور طنین انداز بود.

حجت الاسلام زم سپس سپاس بی پایان هنرمندان و نویسندگان را از مقام معظم رهبری به خاطر حضور ایشان در این مراسم اعلام داشته و از وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، آیت الله جنتی، نمایندگان مجلس و همهٔ کسانی که در تشییع جنازهٔ این دوشهید شرکت کرده بودند تشکر و قدردانی کرد.

آنگاه جنازه شهید آوینی توسط خیل عظیمی از دوستدارانش همراه با نوحه خوانی و سینه زنی ابتدا به سوی جهادسازندگی و پس از آن به بهشت زهرا «س» تشییع شد.

جنازه شهید مهندس محمد سعید یزدان پرست نیز به سوی دانشگاه علم و صنعت و از آن جا به بهشت زهرا تشییع شد.

همچنین مجلس شورای اسلامی در جلسهٔ علنی صبح روز یکشنبه بیست و دوم فروردین ماه ضمن بزرگداشت خدمات، فداکاری ها و ایثارگری های شهید سیدمرتضی آوینی شهادت این هنرمند متعهد و مومن را به محضر مبارك حضرت بقیة الله الاعظم ارواحنالتراب مقدمه الفدا ، مقام معظم رهبری، ملت شریف ایران، حوزه هنری و تمامی هنرمندان، هنردوستان و خانوادهٔ محترم شهید آوینی تسلیت و تبریك گفته و علو درجات آن شهید را از خداوند خواستار شدند.

برگزاری کنگره جهانی هزارهٔ شیخ مفید

هزاره ای از روی در نقاب خاك کشیدن ابرمردی از اعاظم متکلمان و فقیهان عالم تشیع «ابوعبدالله محمد بن محمد بن النعمان» که ملقب است به «شیخ المفید» سپری شد و گذر ایام نه تنها زنگار نسیان بر تفکرات این فقیه جلیل المرتبه نتوانست نشاند، که حال نیز پس از این همه سال به پاس باز شناخت و تفحص در بحر افکار و عقاید این عالم شیعه و امام رافضه و صاحب تصانیف کثیره و بدیعه از بیست و هشتم فروردین ماه در قم، علما، فضلا، دانشمندان و فقهای علوم اسلامی از سراسر جهان گرد می آیند تا در کنگره ای ضمن تجلیل از شخصیت علمی، فرهنگی و معنوی مرحوم شیخ مفید با اهتمامی همه جانبه به معرفی این عالم برجسته بپردازند.

شیخ مفید یگانه علوم و فنون در عهد حیات خویش بوده، عالمی کم نظیر که رأس اصول دین، فقه و کلام شیعه به او منتهی می شود. وی در اخبار و نحو و شعر به تمامت اطلاع کافی و وافی داشت. از روحی توانا، خشوعی عظیم و بخشندگی فراوان برخوردار بود. در «سیرأعلام النبلاء» در احوالات شیخ آمده است که: به نماز و روزه بسیار می پرداخت و لباس خشن می پوشید و پیوسته به مطالعه و تعلیم اشتغال داشت و جلسات مناظره با مخالفان بر پا می داشت. در مجالس مناظره و جدل کس را یارای برابری و مقاومت با او نبود، که مخالفان نیز او را یگانه ایام در علم می دانستند. از او با عنوان «احفظ الناس» یاد شده مدام به تعلیم و تعلم روزگار می گذرانده تا بدان مرتبه که مرقومه و رساله ای از مخالفان نبوده که آن را از حفظ نداشته باشد.

در «لسان المیزان» آمده است، او شبها به اندازه کمی از خواب بسنده می کرد و سپس برمی خاست و به مطالعه و درس و تلاوت قرآن مشغول می شد. شیخ مفید بیش از دویست کتاب و رساله به رشته تحریر درآورده است که منبع بهره وری موافقان و مخالفان در زمان حیات و پس از رحلت او بوده است. از این رو آن گونه که در «فهرست طوسی» و «سیرأعلام النبلاء» آمده است، همواره بـا الفاظ تعظیم برانگیز و احترام آمیز چون «احسن الخاطر»، «دقیق الفطنة»، «حاضرالجواب»، «قوی النفس»، «کثیرالبر» و «عظیم الخشوع» از او یاد می کردند.





از آثار شیخ مفید می توان: «المقنعه» و «الارکان فی دعائم الدین» در فقه، «المجالس»، «الاختصاص»، «الرسالة الکاظمیه»، رساله، «مسارالشیعه»، «العیون والمحاسن»، «المقالات»، «ایمان ابی طالب»، «ذباء اهل کتاب»، «المتعه»، «سهوالنبی صلی الله علیه وآله»، «وجوب المسح»، «اجوبة المسائل السرویه»، «اجوبة المسائل العکبریة»، «اجوبة المسائل الاحدی و الخمسین» شرح «عقایدالصدوق»، «الرد علی الجاحظ والعثمانیة» و کتاب «المسائل النظم» و بسیاری تالیفات دیگر را نام برد.

شیخ مفید در یازدهم ذی قعده سال ۳۳۶ دیده بر جهان گشود و در روز جمعه سوم ماه مبارك رمضان سال ۴۱۳ روی در خاك نهان کرد و به دیار باقی شتافت. در «دول الاسلام» نقل است که «هشتاد هزار تن از پیروانش هنگام وفات پیکر مطهرش را تشییع کردند. او در زمان حکمرانی آل بویه احترام فراوانی داشت و عضدالدوله به دیدار و عیادت وی می آمد».

با امید به این که این کنگره و دیگر گردهم آیی هایی از این گونه بتواند در معرفی علماء کبیر عالم تشیع سودمند افتد و راهگشای بهره وری هرچه بیشتر امت اسلام و مردم جهان از چشمه زلال معارف اسلامی باشد.

«مسابقه جهانی کاریکاتور توطئهٔ شیطانی»

مطبوعات و مراکز فرهنگی کشور با استقبال از ابتکار کیهان، طراحان را برای شرکت در این مسابقه فراخوانده اند.

به ابتکار نشریهٔ کیهان کاریکاتور و به منظور ترسیم چهرهٔ حقیقی توطئهٔ تحریر، طبع و توزیع کتاب «آیات شیطانی» که توسط «سلمان رشدی» عامل قدرتهای اسلام‌ستیز علیه فلسفهٔ عقاید اسلامی و شخصیت بی‌نظیر و بسیار والای پیامبر عظیم‌الشأن صلی‌الله علیه وآله و امت اسلامی به اجرا درآمد. یك مسابقه با نام «مسابقه جهانی کاریکاتور توطئه شیطانی» برگزار می‌شود.

دبیر اجرایی این مسابقه اظهار داشته است: اعلام این مسابقه در چهارمین سالگرد صدور فتوای تاریخی حضرت امام خمینی رضوان‌الله تعالی علیه یعنی بهمن ماه سال گذشته، ازسوی هنرمندان کاریکاتوریست و همچنین ازسوی اکثر مطبوعات، روزنامه‌ها، هفته‌نامه‌ها، ماهنامه‌ها و مجلات و مراکز انتشاراتی و سازمان‌ها و دفاتر فرهنگی و هنری استقبال فراوان شده است و باتوجه به همین استقبال غیرمنتظره و اظهار تمایل مطبوعات و مراکز فرهنگی و هنری برای مشارکت در اهداء جوایز و برگزاری مسابقه در سطح بین‌المللی، ضرورت برنامه‌ریزی برای برگزاری این مسابقه در سطح بین‌المللی با کیفیت بهترو مناسب‌تر و امکان حضور و شرکت گسترده‌تر آثار کاریکاتور از ایران و خارج از مرزهای جمهوری اسلامی ایران باعث شد مهلت ارسال آثار تا چهاردهم خرداد ماه ۱۳۷۲ تمدید شود.

دبیر اجرایی این مسابقه همچنین اعلام کرد که صاحبان ۵۰۰ اثر ارسال شده به کیهان کاریکاتور در صورت تمایل می‌توانند اجراهای تجدیدنظر شده یا رنگی خود را مجدداً تا پایان مهلت مقرر ارسال کنند.

اسامی مراکز و مؤسسات مطبوعاتی و انتشاراتی و سازمان‌های فرهنگی و هنری که تاکنون با اهداء بیش از یکصد و شصت سکه بهار آزادی در برگزاری این مسابقه مشارکت کرده‌اند باین شرح است:

سازمان تبلیغات اسلامی هزینه کامل یك سفر بیت‌الله الحرام معادل سه میلیون و پانصد هزارریال.

مؤسسه کیهان: روزنامه کیهان، کیهان هوائی، کیهان فرهنگی، کیهان ورزشی، کیهان اندیشه، و نشریات کیهان انگلیسی، عربی، ترکی، اردو و کیهان علمی، کیهان بچه‌ها، پول و زن روز (۱۲ سکه بهار آزادی).

ماهنامه حضور (نشریهٔ مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی قدس سره‌الشریف) (۱۰ سکه).

مجمع هنرمندان و نویسندگان مسلمان (۷ سکه).

کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان (۶ سکه).

مؤسسات و مطبوعاتی که هریك پنج سکه اهدا کرده‌اند:

مؤسسه اطلاعات (روزنامه اطلاعات، ادبستان، اطلاعات سیاسی اقتصادی، دنیای ورزش، اطلاعات علمی، اطلاعات هفتگی و جوانان امروز).

هفته‌نامه ری، روزنامه همشهری، معاونت مطبوعاتی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، هدایت فیلم، ماهنامه مسجد.

مراکز و نشریاتی که هریك ۴ سکه اهدا کرده‌اند: ماهنامه عکس، هفته‌نامهٔ حوادث.

مراکز و نشریاتی که هریك ۳ سکه اهدا کرده‌اند: روزنامه جهان اسلام، روزنامه ابرار، روزنامه جمهوری اسلامی، روزنامه کار و کارگر، ماهنامهٔ سوره، روزنامهٔ قدس، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، سازمان تعاون مصرف شهر و روستا، روزنامهٔ رسالت، امور فعالیتهای فرهنگی و هنری دانشگاه تهران، معاونت فرهنگی جهاد دانشگاهی، ماهنامه التوحید (انگلیسی)، ماهنامه اسلامیك برلیك، دفتر هنر مقاومت، کارگاه هنر.

مؤسسات و نشریاتی که هریك ۲ سکه اهدا کرده‌اند:

ماهنامه صنایع هوایی، انتشارات پیام آزادی، انجمن اسلامی ناشران، هفته‌نامه پهلوان، هفته‌نامه هدف، فصل‌نامهٔ کرمان، ماهنامهٔ پانزده خرداد، تالار مولوی، ماهنامه التوحید (عربی)، سازمان سینمایی سیحان، روزنامه انگلیسی‌زبان تهران‌تایمز (۳ سکه نیم بهار آزادی).

سایر مطبوعات و مؤسساتی که هریك، یك سکه بهار آزادی اهدا کرده‌اند:

انتشارات قدپانی، هفته‌نامه نیرو، هفته‌نامه ارزش، هفته‌نامهٔ کوثر، ماهنامه چهره جهرم، انتشارات دارالکتب اسلامیه، مؤسسه انتشارات فیض کاشانی (نهضت زنان مسلمان)، انتشارات اسلامی، هفته‌نامهٔ استقلال جوان، هفته‌نامه گزارش هفته، ماهنامه گلچرخ، ماهنامه جهاد، ماهنامه نمایش، انتشارات شهریار، ماهنامه جهاد روستا، هفته‌نامه سروش، مرکز فرهنگی قدر، انتشارات الزهرا(س)، ماهنامه صالحین روستا، ماهنامه سروش نوجوان، ماهنامه سوره ادبیات داستانی، ماهنامه کلمه دانشجو، ماهنامه سوره نوجوانان، ماهنامه توحید (اردوزبان)، انتشارات برگ، هفته‌نامه امید، هفته‌نامه بشیر، بنیاد فرهنگی فاطمه الزهرا(س)

نشریات و مؤسساتی که هریك، نیم سکه اهدا کرده‌اند:

مجله الوحده (عربی)، الطاهره (عربی)، اکوا و اسلام (انگلیسی)، محجوبه (انگلیسی)، لومساژ دو اسلام (فرانسه)، صوتی یا امة (سواحلی)، اسلام چاغ راسی (ترکی اسلامبولی)، ساسونگ مسلمونگ (هوسائی).

نحوهٔ اعطای جوایز به برندگان مسابقه جهانی کاریکاتور توطئه شیطانی نیز باین شرح خواهد بود: جایزه ویژهٔ کاریکاتور برگزیده اول، لوح یادبود ۱۶ سکه بهار آزادی و سفر بیت‌الله الحرام، کاریکاتورهای دوم تا دهم، لوح یادبود و ۱۶ سکه بهار آزادی برای هریك به تفکیك.

براساس اظهارات دبیر اجرایی مسابقه اسامی هیئت انتخاب، هیئت داوران، نحوهٔ انتخاب آثار برتر و همچنین زمان و مکان اهدای جوایز در آینده اعلام خواهدشد.



دهمین جشنواره سراسری سینمای جوان برگزار شد

دهمین جشنواره سراسری سینمای جوان با شرکت بیش از ۷۰۰ نفر از عکاسان و فیلمسازان جوان از سراسر کشور در فرهنگسرای بهمن برگزار شد.

این جشنواره در دو بخش عکس و فیلم برگزار شد که بخش عکس جشنواره برای نخستین بار با شرکت ۱۸۱ قطعه عکس انتخابی از مجموع ۷۵۳قطعه عکس رسیده به دفتر جشنواره در گالری هنرهای تجسمی فرهنگسرای بهمن بر پا شد.

برپایی نمایشگاهی از نخستین عکسهای قدیمی تاریخ عکاسی ایران به همراه نمایشگاهی از کتابهای عکاسی منتشره در مورد تاریخ عکاسی ایران از برنامه‌های جنبی بخش عکس جشنواره بود.

در بخش فیلم جشنواره از میان ۳۹۸ حلقه فیلم ۸ و ۱۶ میلیمتری ارسالی به دفتر جشنواره ۳۸ فیلم به بخش مسابقه راه یافتند و به نمایش درآمدند.

نخستین سینما در آبادان آغاز به کار کرد

سینما «ارشاد» آبادان، با نمایش فیلم «بوتین» فعالیت خود را آغاز کرد.

برای خرید و نصب تجهیزات این سینما با ظرفیت ۲۰۰ نفر، شش میلیون ریال هزینه شده است.

در شهر آبادان قریب ۱۵ سینما وجود دارد که بر اثر زیانهای ناشی از جنگ تحمیلی غیر قابل استفاده هستند و این نخستین سینماست که در این شهر آغاز به کار می‌کند.

دادستان آبادان در گفتگو با خبرنگار خبرگزاری جمهوری اسلامی گفت: از آنجا که مالکان این سینماها به اطلاعیه فراخوانی دادگاه توجه نکرده‌اند، این اماکن تحت سرپرستی دادگاه انقلاب اسلامی، برای بازسازی و راه‌اندازی به حوزه هنری تبلیغات اسلامی تحویل شده است.



برگزیدگان اسکار معرفی شدند

کار «آکادمی اسکار» از سال ۱۹۲۸ با اهدای جوایزی به بهترین و شایسته‌ترین هنرمندان سینمای آمریکا به طور رسمی آغاز شد و اینک شصت و پنج سال است که بی‌وقفه ادامه دارد.

با اینکه «اسکار» مشهورترین و جنجالی‌ترین جایزهٔ سینمایی جهان است، لکن ارزنده‌ترین و معتبرترین آنها نیست، زیرا اعمال نفوذ صاحبان سرمایه، مانند: مالکان استودیوهای عظیم فیلمسازی، تهیه کنندگان و تولید کنندگان، دست اندرکاران سیاست و بالاخره بسیاری مسائل دیگر موجب شده است تا براساس ملاحظات خاص سیاسی، یا براساس محاسبات ویژهٔ اقتصادی و دستیابی به سودهای کلان چند صد میلیون دلاری از طریق ستاره سازی و... در مواردی جوایز این آکادمی به کسانی تعلق گیرد که از شایستگی‌های لازم برخوردار نبوده اند و این امر از حیثیت و اعتبار جوایز «اسکار» تا حدودی کاسته است.

بدیهی است نظام سرمایه‌داری حاکم بر جامعهٔ امریکا با اعمال روشهای گونه گون سیاسی، به هیچ ترتیب اجازهٔ طرح و رشد افکار متضاد و مخالف سیاستهای خود و همچنین اندیشه‌های روشنفکرانهٔ حقیقی، پیشتاز و انقلابی و دور از هرگونه مقاصد اغفالگرانه و کیفیت‌های گمراه کننده را به هنرمندان نمی‌دهد. بنابراین بی گمان برای چنین هنرمندانی راه ورود به این فستیوال و امکان دریافت جوایز آن وجود ندارد. علاوه بر این گاه حرکت‌هایی مانند امتناع از دریافت جایزه، از سوی هنرمند بزرگ و صاحب نام سینما «مارلون براندو» به نشان اعتراض به سیاستهای تبعیض نژادی دولت آمریکا (جایزه بهترین بازیگر مرد اوّل سال ۱۹۷۲ برای فیلم پدر خوانده)، نیز موجب افزایش شدّت کنترل و انسداد کوچکترین روزنه‌ها به روی هنرمندان متفکّر می‌شود.

امّا در هر حال فیلمسازان آمریکا هر سال تمامی تلاش و کوشش خود را مصروف دستیابی به جوایز این آکادمی کرده و با سرسختی به رقابت با یکدیگر می‌پردازند و همین رقابت‌ها باعث اعتلای کیفی سینمای آمریکا در زمینه‌های مختلف و در نتیجه استقبال دوستداران سینما در سراسر جهان شده است و به دلیل همین استقبال جهانی افزایش کمّی حیرت انگیزی داشته است.

در سال جاری مسیحی نیز کارشناسان و صاحبنظران آکادمی اسکار پس از بررسی و ارزیابی آثار درخور تحسین، برگزیدگان خود را در هر رشته به عنوان برندگان جوایز شصت و پنجمین دورهٔ اسکار به شرح زیر معرفی و اعلام کرد:

بهترین فیلم سال: «نابخشوده»

بهترین کارگردان: «کلینت ایستوود» (برای کارگردانی فیلم نابخشوده)

بهترین بازیگر مرد نقش اول سال: «ال پاچینو» برای ایفای نقش اوّل مرد

بهترین بازیگر زن نقش اول سال: «اما تامسن» برای بازی در فیلم «سرانجام هاوارد».

بهترین بازیگر نقش دوم مرد سال: «جین هاکمن» برای بازی در فیلم «نابخشوده».

بهترین بازیگر نقش دوم زن سال: «ماریز اتومی» برای بازی در فیلم «عموی من وینی».

بهترین فیلمنامه اریژینال: «نیل جوردن» برای نوشتن فیلمنامه «بازی گریان».

بهترین سناریو اقتباس شده: «روث براور جهابوالا» برای سناریو «سرانجام هاوارد».

بهترین تدوین: «جوئل کاکس» برای مونتاژ فیلم «نابخشوده».

*

در مراسم امسال، آکادمی اسکار از «فدریکو فلّینی» فیلمساز اندیشمند و صاحب سبک و یکی از بزرگان تاریخ سینما و خالق آثار بیاد ماندنی و جاودانی چون: جاده، زندگی شیرین، هشت و نیم، جولیتای ارواح و... تجلیل به عمل آورد و جایزهٔ ویژهٔ خود را به او اهداء کرد. فدریکو فلّینی چهارمین بار است که موفق به دریافت جایزهٔ اسکار می‌شود.

دوازدهمین فستیوال بین المللی فیلم استانبول آغاز به کار کرد

- دوازدهمین فستیوال بین المللی فیلم استانبول طی مراسمی از سوی انجمن فرهنگ و هنر این شهر آغاز به کار کرد.

فیلمهای شرکت کننده در این فستیوال در ۵ مرکز نمایشی استانبول به روی پرده خواهند رفت.

در بخش «مسابقات بین المللی» این فستیوال ۱۵ روزه فیلمهایی از کشورهای ایران، بلغارستان، روسیه، اسپانیا، فنلاند، فرانسه، انگلیس، ایتالیا، مکزیک و ترکیه شرکت داده شده‌اند.

«ناصرالدین شاه آکتور سینما» کار محسن مخملباف با زیرنویس فارسی و انگلیسی در این بخش از فستیوال نمایش داده خواهد شد.

در بخش «احترام به استادان سینما» که از بخش‌های جنبی این فستیوال بشمار می‌رود فیلم‌های «باشو غریبه کوچك»، «شاید وقتی دیگر»، «مسافران»، همگی ساختهٔ بهرام بیضایی از جملهٔ ۱۸ فیلمی هستند که در این بخش به روی پرده خواهند رفت.

«مناظری از انسانهای جمهوریهای ترك نشین» از دیگر بخشهای این فستیوال است که به معرفی سینمای جمهوریهای آسیای میانه می‌پردازد.

در این بخش ده فیلم از جمهوری‌های قزاقستان، قرقیزستان، آذربایجان، ازبکستان و ترکمنستان به روی پرده خواهد رفت.

در طول برگزاری این فستیوال بین المللی بیست فیلم از «منتخبین فستیوال‌های دنیا» ۳۲ فیلم «ممنوعه» از کشورهای مختلف، ۱۴ فیلم در بخش «ستاره‌های دنیا»، ۶ فیلم در بخش «سینما و هنرمندان» و ۱۵ فیلم در بخش «ادبیات در پرده سینما» نمایش داده خواهد شد.

در طول برگزاری این فستیوال مجموعاً ۱۵۰ فیلم از ۴۳ کشور جهان نمایش داده می‌شود.

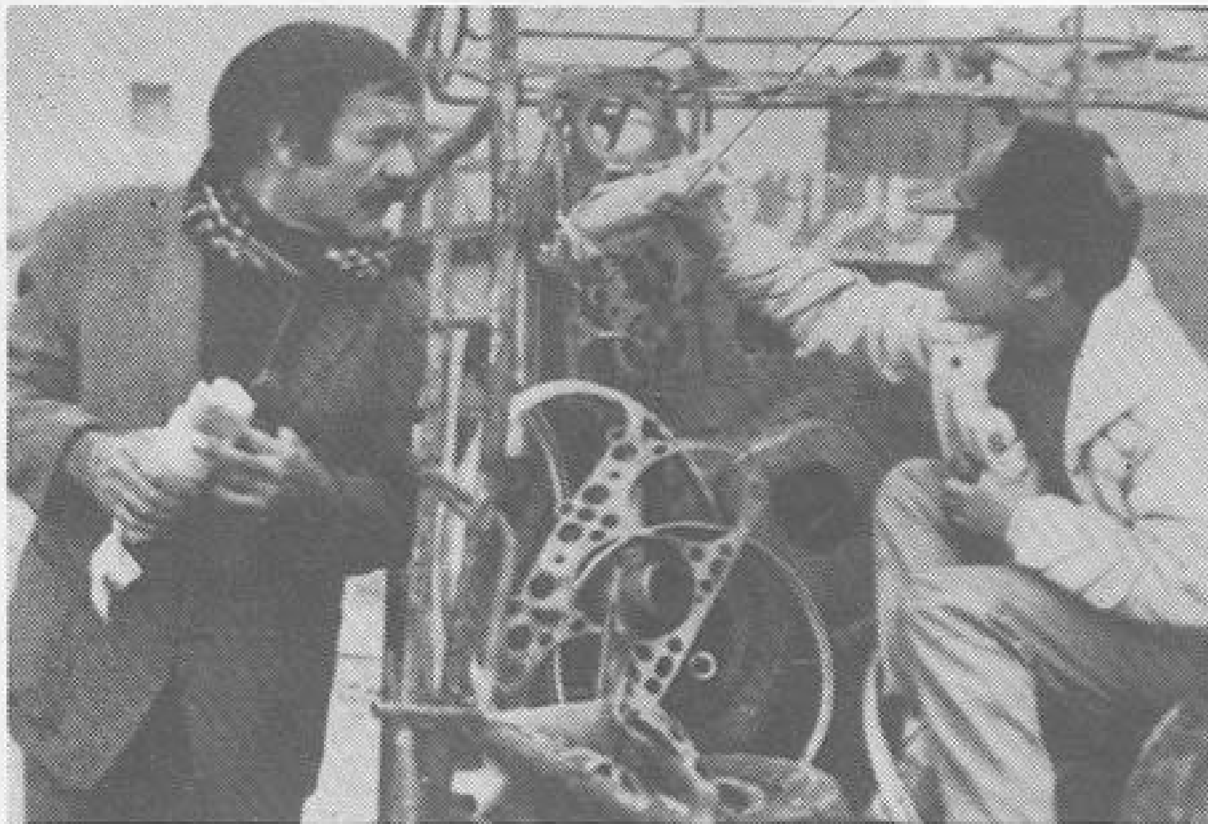
نتایج این فستیوال در ۲۵ آوریل (۵ اردیبهشت) اعلام می‌شود و «لاله طلایی» به عنوان جایزه به بهترین آثار عرضه شده و هنرمندان برگزیده، اعطا می‌شود.

فیلم «دوستی در بلندیها» در جشنواره، بین المللی فیلم کوتاه مونترال به نمایش درآمد

«دوستی در بلندیها» به کارگردانی حسینعلی فلاح حقگو در بخش مسابقه پانزدهمین جشنواره بین المللی فیلم کوتاه مونترال کانادا به نمایش درآمد.

این جشنواره که از سوم تا هشتم فروردین ماه برگزار شد، یکی از معتبرترین جشنواره‌های فیلمهای کوتاه است.

فیلم سینمایی «آبادانیها» در بخش «نوعی نگاه» جشنواره کان



فیلم سینمایی «آبادانیها» آخرین ساخته کیانوش عیاری که با نگاهی به فیلم «دزد دوچرخه» اثر «ویتوریودسیکا» به منظورِ ادای احترام به سینمای نئورئالیسم ایتالیا ساخته شده بود، توانست به بخش رسمی «نوعی نگاه» جشنواره سینمایی «کان» راه یابد. بخش جنبی «نوعی نگاه» بعد از بخش مسابقه معتبرترین بخش جشنواره کان محسوب می شود این بخش از سال ۱۹۷۸ و با ادغام سه بخش «دیدگان بربار»، «هوای زمان» و «مجموعه گذشته» به وجود آمده است. فیلمهایی به این بخش جشنواره کان راه می یابند که دارای یك ویژگی فردی باشند.

معیار انتخاب نیز به موفقیت فیلمساز در به تصویر درآوردن موضوع فیلم از دریچه دیدگاه منحصر به فرد خود اوست.

شایان ذکر است که فیلم ایرانی «و زندگی ادامه دارد» به کارگردانی عباس کیارستمی نیز سال گذشته جایزه ویژه روبرتو روسلینی را در این جشنواره از آن خود کرد.

المپیک کاریکاتور یومیوری

کاریکاتور زبان بین المللی انسانهاست. طنز ملایم و ذکاوت و هوشمندی آن موانع نژادی ـ ملی را درهم می شکند و به این شکل احساسات مشترك انسانها را برمی انگیزد و دایرهٔ تبسم را گسترش می دهد.

جایزهٔ بزرگ بین المللی یومیوری با هدف ارتقاء خلاقیت و تشویق استعدادهای ذاتی در سال ۱۹۷۹ تأسیس شد و پس از مدت کوتاهی مورد توجه علاقه‌مندان هنر کاریکاتور در سراسر جهان قرار گرفت. و امروزه این جشنواره به عنوان «المپیك کاریکاتور» به شمار می آید.

سال ۱۹۹۲ چهاردهمین جشنواره برگزار شد. دراین جشنواره۱۳۸۸۴ کاریکاتور از ۶۴ کشور شرکت داشتند.

جایزهٔ «هیدزوکوندو»

جایزهٔ «هیدزوکوندو» توسط آخرین «هیدزوکوندو» بنیان گذارده شد، کسی که از سال ۱۹۳۳ تا ۱۹۷۶ کارتونهای سیاسی برای یومیوری شیمبون می کشید، و در بین خوانندگان مجلات از محبوبیت جهانی برخوردار بود.

با طنز مطالعهٔ نشده و روح مقاومت و اعتراضی که در مغز عموم مردم پایه‌گذاری شده بود، کوندو «کاریکاتورهای مذهبی ژاپنی» را پایه‌گذاری کرد و همچنین او عامل مؤثری بود در شکل دادن به گروه کاریکاتوریستهای «مانگا شودان»، با همکاری ریوچی یوکویاما، کان شیمیزو و یوکیوسوگیورا. او بسیاری از کاریکاتوریستهایی را که امروزه فعال هستند، پرورش داده است:

کوندو که اولین مدیر جامعهٔ کاریکاتوریستهای ژاپن بود، در سال ۱۹۷۴ مدال افتخار با روبان ارغوانی را از آن خود ساخت و بیست و سومین جایزهٔ «کانکیکوچی» در سال ۱۹۷۵ به خاطر «لیاقت و شایستگی در نزدیك کردن سیاست به مردم با استفاده از کاریکاتور در طی سالیان متمادی»، به او اعطاء شد. او در ۲۳ ماه مارس سال۱۹۷۹ درگذشت.

اسامی برندگان مسابقه

۱ـ زائوباسو برنده جایزه هیدزوکوندو (چین)

۲ـ هیوشی هاما برنده جایزه طلایی (ژاپن)

۳ـ کونیاشی کندا برنده جایزه طلایی (ژاپن)

۴ـ سویویی ایشی کاوا برنده جایزه مخصوص کمیته انتخاب (ژاپن)

۵ـ کازونوری هوزما برنده جایزه مخصوص (ژاپن)

۶ـ ستسو سامی برنده جایزه مخصوص (ژاپن)

۷ـ محسن نوری نجفی از ایران، برنده جایزه مخصوص (ژاپن)

۸ـ کنستانتین سیوزو برنده جایزه مخصوص (رومانی)

برندگان جایزه مخصوص هر کدام یك میلیون ین دریافت کردند. همچنین به ۳۰ طرح دیگر جایزه عالی به مبلغ ۱۰۰/۰۰۰ ین تعلق گرفت.

چهاردهمین المپیك بین‌المللی کاریکاتور یومیوری

درچهاردهمین مسابقهٔ جهانی کاریکاتور یومیوری شرکت کنندگان می توانند در هرسن و از هر ملیتی باشند. همچنین محدودیتی از نظر حرفه‌ای یا آماتور بودن برای شرکت دراین مسابقه وجود ندارد.

مسابقه یومیوری شامل دو قسمت است: یك بخش مشخص شده تحت عنوان «جسارت یا شجاعت» و یك بخش «آزاد». «جسارت» می تواند معنای وسیع و فراگیری داشته باشد. و تنها در ارتباط با افراد بشر نیست بلکه می تواند پرنده‌ها، گلها، مردم سیارات دیگر و چیزهایی نظیر این را در برگیرد.

قسمت دیگری از این مسابقه به افراد زیر ۱۸ سال اختصاص یافته و تحت عنوان «نگاه جوان» است، که مشتمل بر دو بخش بین المللی وداخلی است.

به خلاق‌ترین کاریکاتور جایزه‌ای به مبلغ دو میلیون ین ژاپن پرداخت خواهد شد.

جوایز دیگر این مسابقه عبارتند از: جایزهٔ «هیدزوکوندو» به مبلغ یك و نیم میلیون ین. این جایزه به کسی اعطا می شود که کار برجسته‌ای عرضه کرده باشد.

جایزهٔ «طلایی» پانصد هزار ینی به هر دو بخش موضوع تعیین شده و بخش آزاد داده خواهد شد.

پنج جایزه مخصوص به مبلغ سیصد هزار ین به پنج نفر ازکسانی که توسط هیأت داوران انتخاب شوند اعطاء خواهد شد. و سی نفر از کاریکاتوریستها در هر دو بخش آزاد و موضوع تعیین شده، هر یك جایزه نقدی یکصد هزار ینی دریافت خواهند کرد. در بخش جوانان نیز جوایز غیرنقدی داده خواهد شد.

دراین مسابقه کاریکاتورهایی که قبلاً منتشر شده باشد، قابل قبول نخواهد بود.

نمایشگاه «هنر جهان سوم» در هاوانا

پنجمین بی ینال هنری هاوانا اردیبهشت ماه با موضوع «هنرجهان سوم» در موزه ملی هنرهای زیبای این شهر برگزار خواهد شد.

به گزارش روابط عمومی مرکز هنرهای تجسمی، هدف از برگزاری این نمایشگاه، پیگیری وتوجه به مسائل اجتماعی کشورهای جهان سوم و با تاکید بر هنر کشورهای آمریکای لاتین، کارائیب، افریقا، آسیا و کشورهای خاورمیانه است.

در این نمایشگاه نزدیك به ۱۵۰ هنرمند آثارشان را به تماشا خواهند گذاشت و دو میزگرد در زمینه «هنر جهان سوم» با حضور هنرمندان شرکت کننده در جشنواره برگزار خواهد شد.

برگزیدگان دهمین جشنواره سراسری سینمای جوان

دهمین جشنواره سراسری سینمای جوان که ۹ تا ۱۲ فروردین ماه در فرهنگسرای بهمن برگزار شده بود، با معرفی آثار برگزیده به کار خود پایان داد.

هیات داوران جشنواره در مراسم پایانی که با حضور فخرالدین انوار معاونت سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی برگزار شد، بهترین‌های دهمین جشنواره را به شرح زیر معرفی کرد:

ـ فیلم جهله ساخته کورش گرمساری به عنوان بهترین فیلم مستند ۸ میلیمتری

ـ فیلم «گلبرگ» ساخته فرشته کریم‌بلند به عنوان بهترین فیلم داستانی ۸ میلیمتری.

ـ «کلید» ساخته اسحاق عرب به عنوان بهترین فیلم نقاشی متحرک یا عروسکی ۸ میلیمتری.

ـ جایزه بهترین کارگردانی به جعفر تصیری شهرکی به خاطر کارگردانی فیلم «نان».

ـ جایزه بهترین فیلمبرداری به سهیل ارجمند فیلمبردار فیلم «جهله».

ـ جایزه بهترین تدوین به کورش گرمساری تدوینگر فیلم «جهله».

ـ جایزه بهترین صدابرداری و صداگذاری به محمدرضا صادقی‌پور به خاطر فیلم «نان».

* داوران جشنواره در بخش سینمای جوان (۸ و ۱۶ میلیمتری) جوایز خود را به شرح زیر اهدا کردند:

ـ فیلم «تلاش آبی» ساخته سلیمان رضایی به عنوان بهترین فیلم مستند.

ـ «در انتظار فردا» ساخته حسن جوانبخت به عنوان بهترین فیلم داستانی.

ـ «یك گل کوچك» ساخته سیاوش زرین‌آبادی به عنوان بهترین فیلم عروسکی یا نقاشی.

ـ «در انتظار فردا» ساخته حسن جوانبخت به عنوان بهترین کارگردانی.

ـ فیلم «طرقه» ساخته صمد غلامزاده جایزه بهترین فیلمنامه.

ـ جایزه بهترین فیلمبرداری به سلیمان رضایی فیلمبردار فیلم «تلاش آبی».

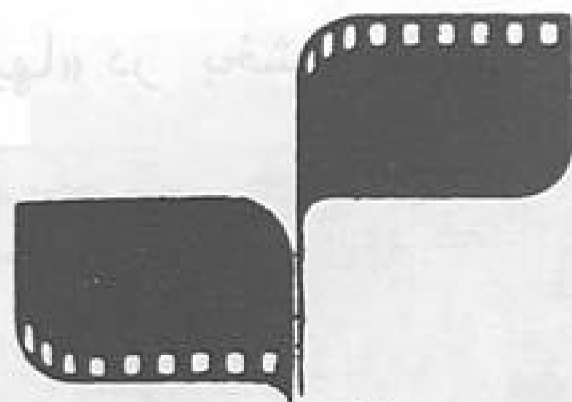
ـ جایزه بهترین تدوین به محسن شهابی تدوینگر فیلم «شوری دیگر».

ـ جایزه ویژه داوران نیز به دو فیلم کلید و «آن دور دستها» به عنوان فیلمهای برگزیده هیأت داوران اهدا شد.

همچنین هیأت داوران از فیلمهای «مثل گل قالی»، «یکی باید باشد»، «کلکا» و «هدیه ام گل» قدردانی به عمل آوردند.

* در بخش عکس نیز هیأت داوران ۷ عکاس را به عنوان برگزیدگان این بخش معرفی کردند. عکاسان برگزیده به ترتیب عبارتند از:

۱ـ سید حسین صافی از بوشهر برای دو عکس با عناوین «چینه» و «گذر».



۲ـ هاشم عطار از مشهد برای دو عکس با عناوین «عطر خاموشی» و «تا انتهای حضور».

۳ـ هرمز قبادی از قائم شهر برای عکس «بانگ نی».

۴ـ نعمت‌الله گودآسیایی از سبزوار برای عکس «اتوبوس».

۵ ـ حمیدرضا لطفیان از همدان برای عکس بدون عنوان.

۶ـ کریم ملك‌مدنی از رشت برای عکس «جاده».

۷ـ احمد شابونی از بوشهر برای عکس بدون عنوان.

نمایش ۳۰ فیلم یك دقیقه‌ای در دهمین جشنواره سینمای جوان

سی فیلم از فیلمهای بخش مسابقه نخستین جشنواره فیلمهای یك دقیقه‌ای که در قم برگزار شد، در دهمین جشنواره سراسری سینمای جوان به نمایش درآمد.

نمایش فیلمهای یك دقیقه‌ای، با فیلم دوئل ساخته عطاءالله طاهر کناره در حضور دکتر لاریجانی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی آغاز شد.

فیلم «زنجیره» کار شمس‌الله دایی‌زاده ازاراك به عنوان فیلم برگزیده اول، میان پرده کار اصغر فرصت از تهران به عنوان فیلم دوم و «کوچ» کار محمد تقی رفیعی از قم به عنوان فیلم سوم انتخاب شدند.

هیأت داوران از فیلمهای «همیشه سبز» کار وحید عوض‌زاده، «ردپا» کار بهمن خلایقی و «زنگ نقاشی» کار اشرف صادقی نیز قدردانی به عمل آورد.

نمایشگاه کتابهای دانشگاهی

نمایشگاه کتابهای دانشگاهی از ۳۰ فروردین تا ۱۲ اردیبهشت ماه در کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران برگزار می‌شود.

در این نمایشگاه، کتابهای حوزوی، فنی و مهندسی، ادبیات، پزشکی، علوم انسانی، زبانهای خارجی، کامپیوتر، هنر، علوم پایه و کتابهای انتشارات دانشگاه تهران به صورت مستقیم عرضه خواهد شد.

نخستین نمایشگاه نگارگری ایرانی ـ اسلامی خرداد ماه برگزار می‌شود

نخستین نمایشگاه دوسالانه نگارگری ایرانی ـ اسلامی خرداد ماه امسال در محل موزه هنرهای معاصر برگزار خواهد شد.

این نمایشگاه از سوی مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی برگزار خواهد شد و هدف‌های آن، تاکید بر نقش هویت و فرهنگ دینی و ملی در آثار هنرهای تجسمی، اشاعه هنر نگارگری ایرانی و اسلامی، تشویق هنرمندان اصیل، کشف دیدگاههای نو در بهره‌گیری از هنرهای تجسمی، آشنا کردن مردم با گنجینه با ارزش هنرهای خودی و معرفی استادان پیشکسوت در قلمرو هنرهای ایرانی است.

این نمایشگاه در پنج بخش «نقاشی ایرانی»، «تذهیب»، «تشعیر»، «طراحی فرش» و «معرق روی چوب، کاشی، جلدسازی و سوخت» برگزار خواهد شد.

انتخاب موضوع و قطع آثار آزاد است و آثاری می‌توانند در این نمایشگاه عرضه شوند که تاریخ انجام آنها بعد از سال ۱۳۶۹ است.

پنجمین نمایشگاه سالانه عکس ایران در موزه هنرهای معاصر برگزار می‌شود

پنجمین نمایشگاه سالانه عکس ایران روز ۱۳ اردیبهشت ماه در موزه هنرهای معاصر گشایش خواهد یافت.

در این نمایشگاه، ۱۷۱ قطعه عکس انتخابی از ۱۰۲ نفر عکاس ارائه خواهد شد.

این نمایشگاه تا ۲۵ خرداد ماه دایر خواهد بود و بیست و سوم اردیبهشت ماه به ۱۵ نفر عکاس برگزیده جوایزی اهدا خواهد شد.

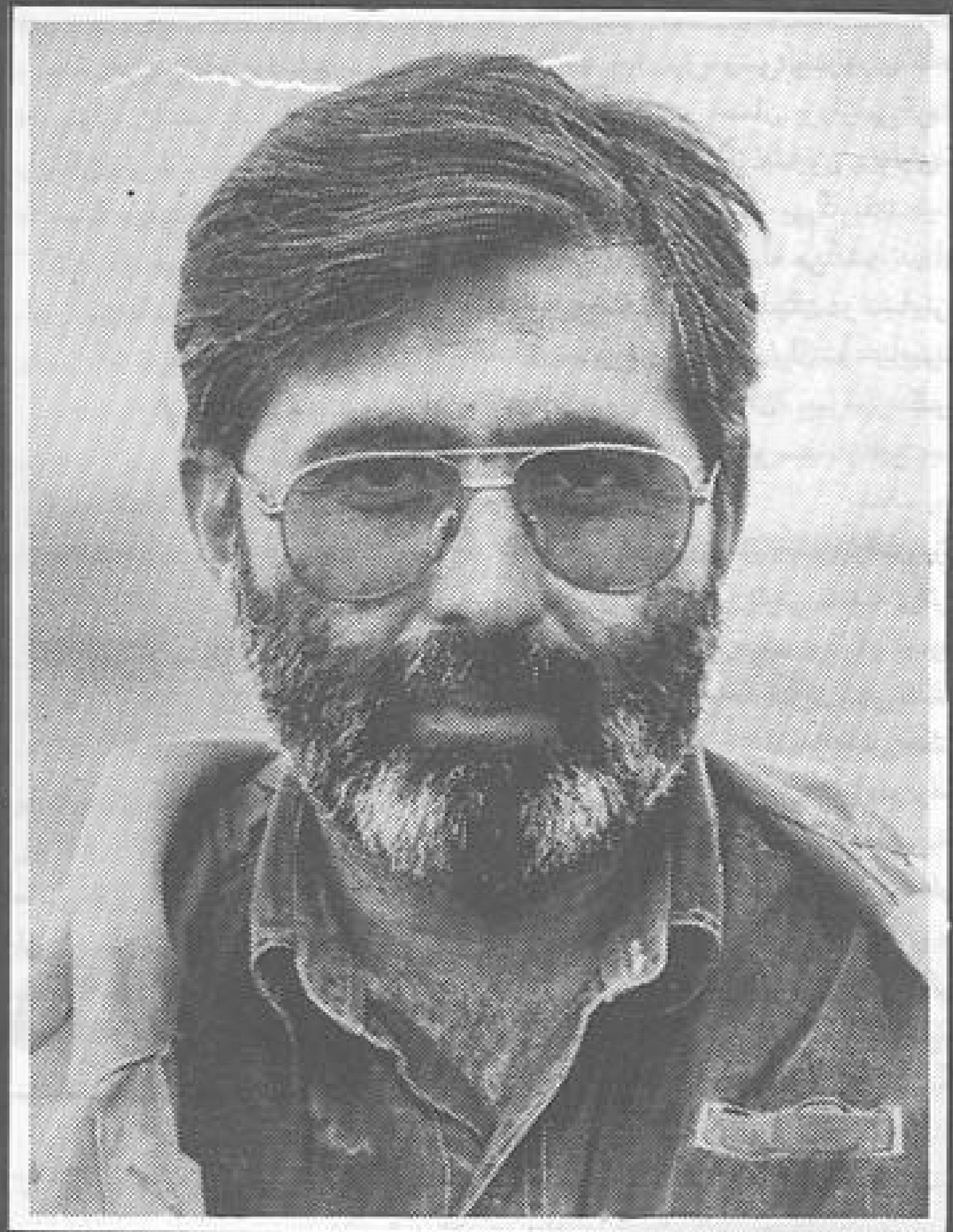
شایان ذکر است که عکسهای انتخابی از میان ۱۳۳۸ قطعه عکس از ۴۰۶ نفر عکاس از سراسر کشور برای شرکت در نمایشگاه برگزیده شده‌اند.

دومین سمینار بررسی سینمای پس از انقلاب

دومین سمینار بررسی سینمای پس از انقلاب آذرماه برگزار خواهد شد.

نخستین دوره این سمینار، اسفندماه سال ۱۳۷۰ در سینما کانون برگزار شد.

دومین سمینار بررسی سینمای پس از انقلاب، با حضور کارشناسان و پژوهشگران سینمایی توسط دانشکده سینما ـ تئاتر دانشگاه هنر برگزار خواهد شد.



سیّد مرتضی...

■■■ آخرین صفحات ادبستان فروردین ماه آمادهٔ ارسال به چاپخانه بود که با کمال ناباوری خبر شهادت **«سیّدمرتضی آوینی»** را شنیدیم؛ سردبیر ماهنامه متعهد فرهنگی و هنری «سوره» و راوی «روایت فتح» سیمای جمهوری اسلامی. نوشتم با **«ناباوری»** زیرا سالهاست که دفاع مقدّس ـ لااقل به ظاهر ـ به پایان رفته است و این روزها دیگر کمتر نام پررمز و راز شهید را می شنویم.

انقلاب اسلامی، این بزرگترین تحول و انقلاب دینی عصر حاضر، در زمینهٔ فرهنگ و ادب و هنر نسلی متناسب با معیارها و آرمانهای خاصّ خود پرورش داد که **«آوینی»** یکی از آنان بود. نسلی که در عین وفاداری به اصول دینی و اعتقادات مذهبی و باورهای انقلابی خویش، ناگزیر باید جهان امروز و قانونمندیهای حاکم برآن و اوضاع و احوال سیاسی، فرهنگی و اقتصادی آن را دقیقاً بشناسد. نسلی که هنوز نیز چشم امید انقلاب اسلامی و ایران انقلابی به او دوخته شده است.

از دست رفتن **«سیّدمرتضی آوینی»** وامثال او لطمه‌ای است جبران ناشدنی بر پیکرهٔ فرهنگ و هنر ایران اسلامی.

«آوینی» را ـ دریغ ـ که هرگز ندیده بودم، امّا نوشته های روان و در عین حال پر رمز و رازش که گاه و بیگاه در «سوره» به چاپ می‌رسید، بیانگر بینش و معلومات وسیع و تعهّد و تفکّر وی بود و به خوبی میزان و عمق باورها و نیز اطلاعات فلسفی و فرهنگی او را نشان می‌داد، و فقط خدا می‌داند که چه مدّت باید انتظار کشید و منتظر ماند تا فرهنگ و هنر ایران اسلامی از برکت چنین نیروهایی برخوردار شود. شهادت آوینی به تمامی دوستداران فرهنگ ایران و اسلام تسلیت باد. بدون شك نام او و کارهای ارزندهٔ و متعهدانهٔ وی در پهنهٔ ادبیات و فلسفه و هنر کشورمان همواره باقی خواهد ماند. به روح پاك و پرفتوحش درود می فرستیم و از خداوند تبارك و تعالی می خواهیم بر درجات قرب الهی وی بیفزاید.

مدیر مسوول و سردبیر ادبستان

□□□

ای داد از فلكِ زشت پرور که زیبایی را تاب نمی آورد... مردی بود نیك سیرت و خوش صورت، حالا دیگر همچون افسانه‌ها شده است؛ پس می نویسم:

یکی بود، یکی نبود

مردی بود نیك سیرت و خوش صورت... همراه با چند افسانهٔ مکتوب به سراغش، به مجلهٔ **«سوره»** رفتم. با همدیگر به گپ زدن نشستیم.

چشمان و نگاهی داشت آنچنان صمیمی، آنچنان زلال و مهربان که گویی **«ملك بهمن»** افسانه هاست که پیشارویم نشسته است و مرا می نگرد و با من حرف می‌زند. به گمانم، اگر دست پیش می بردم و لمسش می کردم؛ آنگاه، ناگاه محو می شد... این چنین مردی بود **«سیّد مرتضی»** بعد با هم کار می کردیم. همه با اسم **«سیّد مرتضی»** می شناختندش و گاهی هم فقط می گفتند: **«سید!»**

انگار آنجا «سیّد» همه بود. برادر همه بود. برادر بزرگتری که می‌توانستی بنشینی و ساعتها برایش درددل کنی، از همه چیز بگویی، از همه کس و همه جا بنالی... می نشست و گوش می سپرد. «سنگ صبور» افسانه‌ها بود.

گاهی پیش می آمد که حرفی نبود؛ کلامی نبود. ما، من و او، همدیگر را می نگریستیم و همین، بالاترین کلامها بود. آن وقت او لبخند می‌زد... و گویی نسیم بهار، گویی باد صبا از اشعار حافظ به وزیدن در می آمد

گویی سیّد، خود، تجسّم غزلهای حافظ، تجسّم غزلیّات شوریده‌وار حضرت مولانا بود.

یك بار، با هم در ماشینش نشسته بودیم، سرچهارراه بود و سیل آهنِ ماشینها، در پسِ چراغ قرمز، توقف کرده بود.

رهگذران ـ بعضی‌شان متفرعن و بی‌خبر، انبانی از چربی و کثافت ـ می‌آمدند و می‌رفتند. می گویم بعضی‌شان انبانی از چربی و کثافت و چرا نگویم؟

وقتی که مولا علی (ع) می فرماید که اکثر دلها، خانهٔ دیو است و وقتی می‌دیدم که بعضی از اینها نمی فهمند که در روح لطیف و بزرگ مرتضای ما چه می گذرد افسوس می‌خوردم. باری سیّد گزیده‌ای از غزلیات شمس را به همراه داشت. آن را همینطوری باز کرد. با نیم نگاهی به من ـ آه از آن نگاههای معصوم که هنوز هم یادشان، دلم را به آتش می کشد ـ خواند:

بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست
بگشای لب، بگشای لب....

بگشای لب، مرتضی! بگشای لب. ای دریغ برمن و ما که وجود گرم و گرامیت را قدر ندانستیم وگرنه... اگر می‌دانستم، مدتها به تماشایت می‌نشستم و به حرفهایت گوش جان می‌سپردم. او از معدود کسانی بود که در حضورش راحت بودم و هرچه که می خواستم، می‌گفتم. ای کاش گفته بودمش که:

«شمّه‌ای واگو از آنچه دیده‌ای» می گفت: **«علومی، در روز قیامت خواهی دید که نامردمان چه طور روسیاهند!»**

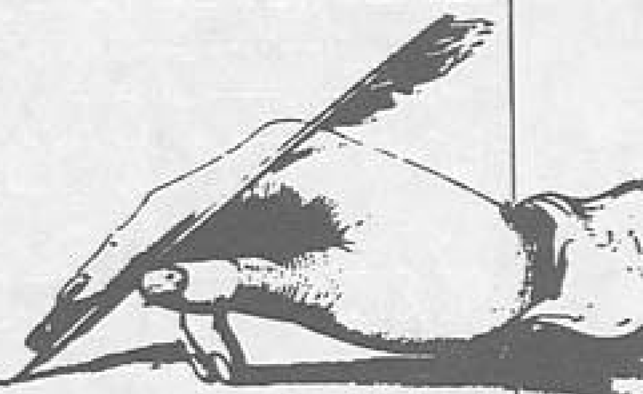
سیّد، با گریه می گویم: «تورا به جان علیِ مرتضی، در روز قیامت، برای من روسیاه پادرمیانی کن، به جدّت متوسل شو، دست به دامانش بشو که شاید... مراهم ببخشایند.»

می دانم که آن عزیزان، تو ـ مرتضای مهربان را ـ در پیشگاه سبز و پرنور و گرم خویش پذیرفته‌اند. می‌دانم که الآن، همراه باذف وچنگ و سماع فرشتگان، همهٔ روحت لبخند، به گرد حضور یار، می چرخی...

می خواستم باز به دیدارت بیایم. با خود می گفتم که بهار است وسال نو شده است، به دیدار عزیزم بروم. از کجا می دانستم که تو ـ ای مرغ باغ ملکوت ـ این چنین زود پر می گشایی...

در توفان سرشك نشستم و هذیان دل را برایت ـ ای یار سفر کرده ـ نوشتم.

محمدعلی علومی



باخوانندگان...

دربارهٔ داستانهای شما

■ آقای ابوالفضل مروی.

«در آهنین با صدایی خشك و خشن همچون صدای گلنگدن تفنگهای قدیمی جابجا شد و در آستانهٔ در مرد مسنی با لباس غیر نظامی و کیف سیاه، سبیل مستطیل شکل و ابروانی درهم پدیدار گردید.»

داستانی که با نام «در آهنین» نوشته اید و برای چاپ ارسال کرده اید، با جملهٔ بالا شروع می شود. می بینید که زبانتان خسته و نثرتان کلیشه‌ای و به اصطلاح ژورنالیستی است. نکته این است که صدای باز شدن در آهنی را به صدای «گلنگدن تفنگهای قدیمی» تشبیه کرده اید؛ البته ننوشته اید که در باز شد، بل قید کرده اید که «جابجا شد» ـ یعنی کلّ در تکان خورد و...

و بعد:

«دخترك رنگ‌پریده‌ای که توی اتاق نیمه تاریك روی صندلی فرسوده‌ای نشسته بود و از تنها پنجرهٔ کوچك اتاق به نوك درختان پائیزی، آسمان آبی رنگ و ابرهای شگفت و شاداب می نگریست به سرعت خود را جمع و جور کرد، سر به زیر انداخت و به کف اتاق خیره شد.»

لابد این «دخترك رنگ پریده» واکثر خوانندگان احتمالی داستانتان بارها صدای «گلنگدن تفنگهای قدیمی» را شنیده اند.

به هرحال، داستان «در آهنین» این گونه شروع می شود و ماجرای ملاقات یك زندانی ظاهراً سیاسی (دختری دانشجو) را با وکیل تسخیری‌اش در زندان شاه پی می گیرد. وکیل می خواهد دختر را به همکاری با ساواك ترغیب کند تا آزاد شود و راه ترقی را پیش‌گیرد؛ و بالاخره هم موفق می شود:

«فریب و سراب. آیا زندگی فریب و سرابی بیش نبود. چقدر زود شادیهایش تبدیل به چنین شقاوتی شد. او می بایستی الان غرق در سرور و شادی‌های جوانی باشد. چه روز خوشی بود روزی که در کنکور قبول شد... گویی در آسمان پرواز می کرد. درختان سرسبز کوچه‌های قدیمی همچون دیواری از حریر یشمی از کنار چشمانش می گذشتند و پرندگان غزلخوان ذوق‌زده برایش راه می گشودند...»

در این بخش که عنان قلمتان در انشاء نویسی رها شده است، بازهم در توصیف از شرّ عناصر «قدیمی» خلاص نشده‌اید: «درختان سرسبز کوچه‌های قدیمی»! یك بار نه، بل دو سه بار این جملات را بخوانید:

«قبولی در کنکور برایش جشن تولدی بود که هیچ جشن دیگری به پایش نمی‌رسید. براثر تلاش دائمی‌اش به هدیه‌ای رسیده بود که او را از همهٔ دختران فامیل حتی از همه دختران شهر یك سرو گردن بالاتر نشان می‌داد... در منزل خاله‌اش سکنی گزیده بود. کسی با او کاری نداشت. آزاد و راحت بود. شاداب و سرحال بود. زیبا و مورد توجه بود. خاله‌اش به او افتخار می کرد. همه فامیل به او افتخار می کردند...»

ببینید، دوست عزیز! بدون تعارف باید بگوییم که با این طرز نگارش، با این دید و نگاه به زندگی، انسان و «داستان»، بهتر است مدتها قلم را کناری بگذارید و فقط مطالعه کنید. با دقت بخوانید و بر زبان داستانی، عناصر داستان و ساختهای متنوع ادبیات داستانی دیروز و امروز درنگ کنید. بعدها، اگر باز هم احساس کردید و صادقانه تشخیص دادید که می توانید «داستان نویس» شوید، سعی کنید از تجربه‌های خود بهره بگیرید و صداقت را در هنر محور و اصل کار بدانید.

با تشکر از لطفی که به ادبستان داشته و دارید، برایتان سلامتی و نشاط آرزو می کنیم

■ آقای محمد حسین جلالی.

در نوشتن به عنصر زبان توجه کنید. وقتی نمی توانید سلیس و روان و صحیح بنویسید، شکستن کلمات و به اصطلاح عامیانه نویسی، گرهی از کارتان باز نمی کند.

موفق باشید

■ آقای ساسان سیادتی.

برای نوشتن و خوب نوشتن تنها نمی‌توان به «ذوق» متکی ماند. لحن کلام و نگاهی که از ورای نوشته‌تان به زندگی دارید، قابل تأمل و بحث است. با پشتکار بیشتر و کار پیوسته می توانید عمیق‌تر به هنر داستان نویسی بنگرید و از خود توقع بالاتری داشته باشید. در هرحال، سهل انگار نباشید، حتی وقتی که از سر تفنن و برای خالی نماندن عریضه کاغذ را سیاه می کنید. یکی دو جمله از شروع «هنر زندگی» را باهم می‌خوانیم:

«... از در ورودی مرد جوانی وارد عمارت شد. مقابل ساختمان درختانی کوتاه با قامتی ناراست ایستاده‌اند و اولین بادهای زمستان از میان شاخه‌هایشان می گذشت»

به تطابق افعال هم عنایت داشته باشید.

منتظر نوشته‌های بهترتان هستیم ـ یاحق

■ آقای طالب عابدزاده ـ روستای «دشت بزرگ» شوشتر.

نوشته‌اید: «داستان را شاید آگاهانه و با تصمیم قبلی باید نوشت، ولی این نوشتهٔ من بدون هیچ تصمیم و اراده‌ای زاده شده است. به این دلیل شك دارم که شما آن را یك داستان بدانید...»

می‌دانید؟ بهترین داستانهای کوتاه بدون تصمیم قبلی نوشته شده‌اند، اما این کلام نباید باعث شود که فکر کنیم یك داستان نویس همیشه باید منتظر لحظه‌های الهام بماند.

باید قبول کنیم که کیفیتی رازآمیز و پیچیده در کار است و اساساً در هنر نمی‌توان کاملاً اندیشیده و صددرصد سنجیده و با تصمیم قاطع قبلی گام برداشت و فی‌المثل نمی‌توانیم بگوییم: حالا برویم بنشینیم و یك داستان خوش ساخت و دلپذیر بنویسیم.

وقتی قریحه و ذوق هنری وجود داشته باشد، هنرمند خود به خود به سوی خلق آثار کشانده می‌شود؛ و البته در هرزمینه لزوماً باید شگردها و ریزه کاریهای تکنیکی کار خود را به خوبی فرا بگیرد تا بتواند از شرّ غریزی نوشتن خلاص شود؛ تا بتواند پس از این که تخیل او را به تقلا واداشت، با توانمندی و تسلط به آفرینش هنری بپردازد.

«و من همچنان می‌روم» را با دقت خواندیم و لذت بردیم. می‌توانیم به شما اطمینان دهیم که استعداد فطری لازم را برای داستان نوشتن دارید. از مطالعهٔ پیگیر غافل نباشید. با خواندن آثار برجستهٔ نویسندگان ایرانی و خارجی، می‌توانید شیوه‌ها و شگردهای گوناگون نوشتن وعالی نوشتن را یاد بگیرید و مورد تجربه قرار دهید.

دستتان را صمیمانه می‌فشاریم.

■ ع. الف. گوهرنیا ـ کرمانشاه.

از حسن ظن و مهر و لطفی که نسبت به دوستانتان در ادبستان دارید سپاسگزاریم.

برای نوشتن «داستان» ـ پس از گمانه زنی‌های اولیه و ذوق سنجی ـ توانایی درونی و ذاتی هنری پشتوانهٔ حقیقی و اصلی نویسنده است. در این قلمرو، سختکوشی و تلاش بی‌وقفه برای فراگیری کاربرد عناصر داستانی وقتی کارساز است که قریحهٔ طبیعی وجود داشته باشد. غالباً وجود این «قریحه» از نخستین نوشته‌های هرنویسنده ـ به رغم خامی‌ها و شتابزدگی‌های ناگزیر در برخورد با زبان و ساخت ـ قابل درك و سنجش است.

شاید «کوچهٔ یازده پیچ» از نخستین نوشته‌های شما باشد. با این تلقی نوشتهٔ شما را خوانده‌ایم و اکنون مروری گذرا برآن داریم:

«تاکسی به سر کوچه می‌رسید، مردد بود که سر کوچه پیاده شود یا تاکسی او را تا در منزل ببرد. نگاهی به جوانك راننده انداخت، او هم متوجه عذاب درونی مسافرش شده بود. همزمان با لبهایش، دستش نیز به حرکت درآمد و به کوچه که حالا درست در مدخل آن قرار گرفته بودند، اشاره کرد: ـ لطفاً همین جا.

تاکسی ایستاد. جوانك راننده بی معطلی پایین پرید و از صندلی عقب وسایل او را که شامل یك ساك و یك تابلو بود به دستش داد. کرایه را حساب کرد. کم پیش آمده بود که از این ولخرجی‌ها بکند. «تاکسی تلفنی» ولی خوب، این بار چندان برایش اهمیتی نداشت. دستهٔ ساك را فشرد وتابلو روزنامه پیچ شده را زیر بغلش جابجا کرد. به انتهای کوچه که پیچ می‌خورد کمی خیره شد و سپس به راه افتاد. کوچه ساکت و بی سر و صدا بود. چه خوب کاری کرده بود که سرکوچه از تاکسی پیاده شده بود. تا رسیدن به منزل او می‌توانست فکر کند. اضطراب امانش نمی‌داد. ضعف شدیدی هم سراپایش را دربر گرفته بود.»

دقت کنید! از همان جمله اول و در همان گام نخست، سست و تصنعی به راه افتاده‌اید... تساهل در کاربرد «زبان» از یك سو و فشاری که بر خود آورده‌اید تا مثلا خیلی جدی بنویسید، جملهٔ اول «کوچهٔ یازده پیچ»تان را در پیچ کج‌سلیقگی و لغزش زبانی گرفتار کرده است:

« تاکسی به سر کوچه می‌رسید، مردد بود که سر کوچه پیاده شود یا **تاکسی او را تا در منزل ببرد.**»

صرفنظر از غلط و لغزش زبانی ـ حتی اگر منطق گفتار را برآن حاکم بدانیم ـ در لحن و بیان داستانی هم [با عرض معذرت!] لقمه را به اصطلاح دور سرتان چرخانده‌اید. شاید بهتر می‌بود که، با عنایت به حرکت و عمل شخصیت داستان برای نشان دادن وضع و حال درونی او، می‌نوشتید:

«با ضربه‌ای کوتاه برداشبورد تاکسی فریاد کوچکی کشید:

ـ همین جا! وایستید... لطفاً.

جوانك راننده پا بر پدال ترمز فشرد. او کف دو دستش را به هم سایید و جویده و تند گفت:

ـ نه، بپیچید داخل کوچه... ببخشید!

راننده دنده گرفت و فرمان را چرخاند طرف دهنهٔ کوچه. مرد با پشت دست به پیشانی خود زد:

ـ اِه... نه، همین‌جا، همین جا پیاده می‌شوم...»

شاید به این ترتیب بتوان از همان آغاز داستان، توجه و علاقهٔ خواننده را به خواندن جلب کرد و ضمناً ـ با پرهیز از شرح و بسط زائد از زاویهٔ دید دانای کل ـ شخصیت داستانی را در تحرك و عمل نشان داد. این گونه می‌توان شخصیت را همراه با عمل و حرکت در مکان و موقعیت مورد نظر نشان داد و در حد لازم کیفیت روحی و ذهنی او را هم بیان کرد. البته نشان دادن و مجسم کردن وضع درونی و بیرونی اشخاص و اشیاء در داستان کوتاه ورمان کار سهل و آسانی نیست و به مراتب دشوارتر از تعریف و نقل و نقالی مستقیم است.

شما در «کوچهٔ یازده پیچ» به نقل مستقیم پرداخته‌اید و برای بیان حالات درونی و حتی بیرونی شخصیت داستان و قراردادن خواننده در متن یك یا چند رویداد، خود به صحنه آمده‌اید و بی‌محابا احساساتتان را خرج کرده‌اید، اما نتوانسته‌اید حتی در چارچوب محدود یك «خاطره»، واقعیتی ساده را به باور خواننده بقبولانید. شخصیت اصلی نوشتهٔ شما با تابلویی که از پدر محروم و مرحومش کشیده، در شهری ظاهراً بمباران شده به دیدار محبوب خود می‌شتابد و از پیچهای متعدد کوچه‌ای ساکت و خلوت می‌گذرد:

«در خلسه‌ای فرو رفته بود و بی اختیار پیچهای کوچه را می‌پیچید و از درون با اعمالش به ستیز برخاسته بود»

به گذشته سر می‌کشد و باز می‌گردد و بالاخره:

«پیرمرد خمیدهٔ حمّال با طنابهای حلقه شدهٔ دور شانه‌اش از میان تابلو بیرون آمد: ـ پسرکم، معلوم است چه می کنی؟»

و در زبانی کم رمق و با ابهامی بی‌دلیل، «داستان» به این شکل پایان می‌گیرد:

«ـ بابا، گل صدتومانی را پرپر کردم برای دیدن گل روی کسی!

ـ گفته که فقط اینو بهت بگم که خود تو هم تنها بودی

ـ بابا می‌ترسم.

ـ کی نمی‌ترسه پسرم»

سخن کوتاه، برای «نویسنده» شدن قریحه و استعداد ذاتی لازم است؛ و برای پرورش قریحه و استعداد هم باید سخت کار کرد و زحمت کشید و به یاری عشق دشواری‌ها و تلخکامی‌ها را تاب آورد.

■ آقای غلامرضا کتال ـ قائمشهر.

مطلبی که به عنوان «داستان» برای ادبستان فرستاده‌اید در واقع یك «لطیفه» است. بیشتر مطالعه کنید و برای چاپ شدن «نوشته»هایتان شتاب نورزید.

■ آقای نعمت الله شکرزاده.

«قصهٔ پروانه» نسخهٔ بدل یکی از صدها به اصطلاح «قصه»‌ای است که به روزگاری نه چندان دور هرهفته در مجلات رنگین و پر مشتری، برای سرگرم کردن خوانندگان ساده نگر و آسان پسند چاپ می‌شد. آن مجله‌ها را در حمامها و آرایشگاهها هم می‌شد به راحتی به دست آورد و در دقایق و ساعات انتظار و نوبت به رایگان خواند و حظ برد!

باقی بقاتان.

□ آقای محمدعلی جمالی‌زاده ـ کرمان.

بخشی از چیزی راکه به اسم «داستان» برای ما فرستاده‌اید می‌خوانیم: «آن گونه‌های قرمز و شاداب جای خود را به گونه‌های سوخته و خشکیده داده بود و آن لبها که دیگر متأثر از انبساط خاطری در آنها حرارت و انبساطی دیده نمی‌شد، گرفتگی چهره آن دو را دوچندان می‌کرد.»

دوست عزیز! تقاضای ما از شما این است که اگر بازهم خواستید برای «ادبستان» داستان ارسال کنید، قبل از پست کردن پاکت، یك بار با دقت و حوصله نوشتهٔ خودتان را بخوانید!

□ آقای سعید متین‌پور ـ زنجان.

«مرده شور» را خواندیم. توصیه می‌کنیم بیشتر بخوانید و روی زبان و ساختار ادبیات داستانی بیشتر درنگ و دقت کنید.

□ آقای افشین ـ رشت.

مطلبی که با عنوان «میانبر» نوشته‌اید یادداشتی است کوتاه دربارهٔ مشکل ترافیك. بهتر است این گونه مطالب را برای صفحات مخصوص نامه‌ها و نوشته‌های خوانندگان که در خیلی از روزنامه‌ها جا و مکان معینی دارد بفرستید.

با تشکر از لطفی که به ادبستان دارید، برایتان سلامتی آرزو می‌کنیم.



هنوز فرصت هست

● به یاد سیدمرتضی آوینی و غربتش

راه افتاده بودند و آمده بودند. از همه جا. و تو هروله دلها را می نگریستی از باغ حوزه تا آن دور دورها، توی یک دشت پر از شقایق به نام «فکه». برای من «کرخه» نامی لبریز از غربت بود و «شلمچه» نامی غریب تر و بعد از این به «فکه» نیز با غربتی مضاعف باید نگریست، همانجایی که مقتل آقا مرتضای بچه هاست.

ـ می گویند یک کانال در فکه پیدا شده بود که قتلگاه بچه ها آنجا بود.

ـ می گویند استخوانهایشان پودر شده است.

آقا مرتضی گفته بود: «محض تبرک یک مشت از خاک آن بچه ها را برایم بیاورید.»

و دست آخر آقا مرتضی دلش طاقت نیاورده بود و باز خودش راه افتاده بود و رفته بود.

تو خیلی زحمت می کشیدی. خدا ازت راضی باشه، مرد!

باهم سلام و علیکی داشتیم. بیشتر طرف کانکس بچه های دفتر ادبیات و هنر مقاومت آفتابی می شد. همینقدر بگویم آدم بزرگی بود. نوشته هایش را دیده بودم، پرمایه و زلال می نوشت و در تحلیل مسائل، نگاهی دقیق و عمیق داشت. از همانهایی بود که آدم می ماند جای خالی شان چه جوری باید پرشود. خیلی چیزها می دانست. مثلاً فلسفه، سینما، هنر، عرفان و... اما من به خاطر یك چیز از او خوشم می آمد، خاکی بودنش، بسیجی بودنش. «روایت فتح» گل کارهای او بود و او هم گل سرسبد روایت فتحی ها. خیلی از بچه هایی که امده بودند تا شانه هاشان را با پیکر سید معطر کنند، مشتری های روایت فتح بودند، وگرنه مقاله بنویس و سرمقاله بنویس، تا دلت بخواهد داریم و همه جورش را هم داریم.

بگذریم، دل غریبی داشت و حال عجیبی.

ـ «راستی، چرا این تلویزیونچی ها اینقدر شل می گیرن، پس چی شد این روایت فتح شما»؟

ـ «راستی شنیدی شهید قانعی و دوستانش وقتی می خواستن میدان مین را خنثی کنند، وقتی کارشان تمام می شد توی میدان غلت می زدن!»

ـ سوزهٔ قشنگی یه، نه؟ مرده برای طرح شدن.

ـ «می گن طلبه شهید «سعید یغر»، به شدت مجروح شده بود ودکترا می خواستن بادگیرش را پاره کنن و او را عمل کنن اما او با هر زحمتی که بود بادیگر را از تنش بیرون آورد تا به بیت المال خسارت نخورد...»

ـ چطوره؟

و فکر و ذکرش همین خاطره ها بود و امروز نوبت خودش بود که به قول معروف یك کمی از خاطراتش «لو» برود.

در بهشت زهرا دور پدرش را گرفته بودند، آرام بود و مطمئن ـ درست مثل خود آقا مرتضی، وقتی از پشت شیشهٔ غسالخانه او را با آن پای قطع شده دیدم ـ زنی آمده بود با چشمهایی که از گریه سرخ شده بود ـ به نظر مادر شهید بود ـ می گفت: سالهاست با این صدا گریه کرده ام و نمی دانستم پسر شماست. او فرزند همهٔ ماست، خوش به سعادتتان.

و چند کلمه از زبان پدرش بیرون آمد که این همه جمعیت آمدند و آقای خامنه ای هم واقعا بزرگواری کردند و آمدند. یکی از بچه های روایت فتح که با من و حاجی صادق قدم می زد، می گفت: هرچی می خواستم از آقا مرتضی عکس بگیرم نمی گذاشت. سیزدهم فروردین ماه امسال بود که مرا صدا کرد و گفت: «فلانی! بیا یك عکس حجله ای از من بگیر...» و حاجی می گفت: چند روز پیش دیدمش، می گفت: «به خدا دلم از این دنیا خیلی گرفته، دیگر طاقت ندارم، دعا کن برسم به بچه ها...»

می گویند در میدان مین افتاده بود با یك پای قطع شده و مدام دام می زد: «مرا نبرید، مرا زمین بگذارید، راحتم بگذارید، مرا تنها بگذارید...»

می گویند در باغ شهادت را بسته اند، با قفلهای سنگین. می گویند آقا مرتضی خیلی زرنگی کرده است که رفته است. یکی از آخرین شبهای ماه رمضان امسال از پیر و مراد بسیجی ها ـ آقای خامنه ای ـ شنیدیم که می گفتند: آن روزها دروازهٔ شهادت داشتیم و حالا معبری تنگ، هنوز هم برای شهید شدن فرصت هست. باید دل را صاف کرد (چیزی به این مضمون).

و مرتضی دلش را صاف کرده بود. شهیدان سال ۷۲ غربتشان هفتاد برابر است. شهیدان سال ۷۲ غریب ترین و مظلم ترین شهیدانند، مظلومیت امام حسین(ع) را دارند و غربت و تنهایی امام حسن(ع) را. فرقی نمی کند، خواه از میدان مین فکه نقبی به آسمان بزنی یا پشت میز فلان اداره دق کنی، از دست این همه فرعونهای کوچك و بزرگ که هرروز و هر شب در نکبت و گناه و خودپسندی می لولند و آقامرتضی آمده بود درست در وقتی که تو پایت خسته شده بود، درست وقتی زندگی داشت مشت آخر را توی سرت می کوبید، درست وقتی می خواستی دستهایت را بالا ببری و تسلیم شوی، دستت را گرفت وگفت: امروز با من تا بهشت زهرا بیا.

در بهشت زهرا غلغله بود. قطعه های آرام، شهیدان بیصدا، پرچمهای گریان، مثل همان دشت فکه، مثل همان دشت پرشقایق، ما چه زود خودمان را فراموش می کنیم، چه زود شهیدانمان را خاك می کنیم و می رویم تا در این هیاهوی لعنتی بمیریم.

صحنهٔ اول:

چهار ماشین مدل بالا می آیند، با هشت مسافر سوگوار که مرگ پدرشان نیز نتوانسته است به دودستگی شان خاتمه بدهد، با هشت دستمال، احیاناً برای گریه کردن. و یك جنازه که به ناگهان مرگ او را غافلگیر کرده است.

کمی بعد در یك ظهر آفتابی:

هزار هزار فرشته می آیند، هزارهزار مرد می آیند، هزارهزار بسیجی و عاشق دلسوخته ای با پیکری خون آلود.

ـ «برای مرتضی جز شهادت کم بود.»

این حرف را بارها و بارها از هر زبان می شنیدم. و جمله ای زیبا از دوستی همدل که:

ـ «توی بچه هنرمندا، نقش آقا مرتضی مثل نقش شهید بهشتی بود.»

و باز خاطره و باز خاطره:

می گن شب قبل از شهادت، آقامرتضی رفته بود فکه، شب را مجبور بودن در یکی از سنگرهای باقیمانده از زمان جنگ بگذرانند، سربازی که در آن سنگر بود، صبح برای فرمانده اش تعریف می کند: «این آقای عینکی کی بود که از دیشب تا صبح نخوابید و یکسره دعا خواند و گریه کرد، نماز خواند و گریه کرد، قرآن خواند و گریه کرد.»

می گن مدام آقا مرتضی می گفت: «می خواهیم برویم قتلگاه بچه ها... می خواهیم برویم قتلگاه...»

آن یك مشت خاك را که آقا مرتضی گفته بود برایم بیاورید، بچه ها آورده بودند بهشت زهرا. در غسالخانه مقداری از آن خاك را در مشتش ریختند ـ شاید به جای تربت کربلا ـ بعد هم طبق وصیتش رو به قبله نشستیم و همصدا با شهیدان زیارت عاشورا خواندیم.

امروز زیباترین قسمت «روایت فتح» را گریستیم.

۷۲/۱/۲۲ ـ علیرضا قزوه

●غزل تازه‌ای از استاد لاهوتی (صفا)

نمی‌دانم کیم

تا به دام تن گرفتارم نمی‌دانم کیم
راز پنهان یا پدیدارم، نمی‌دانم کیم
در عناصر گاه پنهان گشته با حال سکون
گاه همچون چرخ دوّارم، نمی‌دانم کیم
گاه عشق و گاه عاشق، گاه نایی گاه نی
گه ز خود خالی، پر از یارم، می‌دانم کیم
گه شوم دربند بیداد تعلّقها اسیر
گاه آزادی سبکبارم، نمی‌دانم کیم
گاه ساقی گاه ساغر، گاه مینا گاه خُم
گاه خمر و گاه خمّارم، نمی‌دانم کیم
گاه در حال جنونم گاه پابند خرد
گاه مست و گاه هشیارم، نمی‌دانم کیم
گاه مست لااُبالی با خرابات آشنا
گه به زهد خشك رومی آرم، نمی‌دانم کیم
گاه در سیر و سلوکم از پی تهذیب جان
گاه با نفس دنی یارم، نمی‌دانم کیم
گاه در افلاك دارم سیر و گاهی در مغاك
روز و شب در کار تکرارم، نمی‌دانم کیم
گاه کفرآلود و گاهی مومن شب زنده‌دار
گه عیار و گاه عیّارم، نمی‌دانم کیم
گاه موسایم به طور و گاه فرعونم به نیل
گه سراپا نورم و گه نارم، نمی‌دانم کیم
گاه دارو گاه عیسی، گاه آتش گه خلیل
گاه گل گه لاله، گه خارم، نمی‌دانم کیم
گاه باشم ذرّه‌ای در فرش گردآلود فقر
گه قدم برعرش بگذارم، نمی‌دانم کیم
گاه پاس عقل دوراندیش می‌دارم به جان
گه به سرشور جنون دارم، نمی‌دانم کیم
گرچه می گردم به گرد خویش مانند صفا
پای برجاهمچو پرگارم، نمی‌دانم کیم

هنر بعد از انقلاب

□ بخش سوم

محمدرضا الوند (نویسنده):

آب را گِل نکنید

به عبارتی هنوز متولد نشده است. شاید هم متولد شده ولی هنوز از آب و گل درنیامده است. به هر حال هنر بعد از انقلاب نقشی را که باید هنوز ایفا نکرده است. بزرگترین اثر آن می تواند نجات و راهنمایی نسل جوان و در معرض خطر باشد. هنر ایثار و فداکاری و گذشت و مردانگی نه در حرف، که در عمل معنا نشده است. عنایت پروردگار مسلم است، باشد که فهیم و شکرگزار باشیم.

حرف دیگر که حرف‌آخر هم باشد این‌است که امروزه هنرزدگی و هنرمندنمایی بیش از هنر و هنرمندان ولوله راه انداخته‌اند.... آب را گِل نکنید، معنی ندارد!

ایرج بسطامی (خواننده):

برای مقایسه باید به قبل از انقلاب برگردیم

برای بررسی (هنر بعد از انقلاب)، ابتدا بهتر است که نگاهی هرچند گذرا، به هنر قبل از انقلاب داشته باشیم تا درك و برداشت بهتری از این مقوله داشته باشیم.

شاه و عواملش ـ به خصوص در بخشهای فرهنگی ـ سعی داشتند که به جای فرهنگ و هنر خودمان، فرهنگ و هنر وابسته را ترویج کنند و به همین جهت به غیر از انبوه کاباره‌ها و کافه‌های ساز و ضربی، رادیو و تلویزیون هم، منحصراً در اختیار مطربان و دلقکها و خوانندگان بدصدا و بد اطوار جاز و نوازندگان بی‌مایه‌ای بود که البته با شکل و شمایل عجیب و غریب خود، نمونه‌های بسیار مزخرف و فاسدی را، ـ از طریق همان صدا و سیمای شاهانه!ـ به جوانان و نوجوانان بی‌گناه ما، ارائه می‌دادند و این در حالی بود که موسیقیدانهای اصیل ما که ریشه در فرهنگ و هنر و موسیقی همین مرز و بوم داشتند: ناچار بودند که خون دل بخورند و با سختی و مرارت بسیار به هرحال، موسیقی ملی و سنتی را حفظ کنند و نگذارند که پایمال و نابود شود.

در همان زمان که فلان خوانندهٔ کاباره ای، با ثروت سرشار و اتومبیل آخرین مدل و خانهٔ مجلل و ویلا و... به زمین و زمان فخر می فروخت، بسیاری از استادان موسیقی اصیل ما، برای گذران زندگی با فقر و فاقه دست به گریبان بودند.

همراه با طوفان انقلاب، رژیم شاه و همهٔ عواملش ـ همچون پرکاه ـ به اطراف و اکناف جهان پرتاب شدند.

در سالهای اوّل انقلاب، توجه به موسیقی اصیل شروع شد و با توجه به فضای انقلابی، آهنگها و آوازها، مایه‌های شدید انقلابی داشتند؛ در این میان از جانب بعضی از مسئولان رده پایین فرهنگی، گاه به هنرمندان موسیقی‌دان، بی توجهی می شد و دلیل این بی توجهی، البته برمی گشت به عمل بد و ناپسند همان جماعت جاز نواز و جازخوان مبتذل.

پس از مدتی، البته با تحمل رنجها، موسیقی اصیل جایگاه واقعی خود را یافت و به گمانم، در تاریخ چندصدسال اخیر ایران، این همه توجه مردم به موسیقی اصیل، بی‌نظیر و یا کم‌نظیر بوده است. (آن‌چنان که برای اجرای تعدادی از کنسرتها، استقبال مردم بسیار بالا و در خور قدردانی است).

مسئولان فرهنگی، اینک به موسیقی مقامی و محلی، بهای فراوان می‌دهند و معمولاً هرچند وقت یکبار، موسیقیدانها و خوانندگان پُرمایه محلی، در تهران و شهرستانها برنامه‌هایی جالب توجه و دلنشین اجرا می کنند، این اقدام، کاری است پسندیده که هم باعث دلگرمی موسیقیدانان شهرستانی می شود و هم این که موسیقی محلی را زنده نگه می‌دارد.

امّا... مسئولان فرهنگی وظیفه دارند که توجه و حمایت گستردهٔ مادی و معنوی از موسیقیدانها، به عمل آورند. زیرا این جماعت ـ همچون همهٔ هنرمندان دیگر در سایر رشته‌های هنری ـ همهٔ زندگی خود را وقف یکی از ارزشمندترین و زیباترین دستاوردها و خواسته‌های بشر، یعنی هنر، کرده‌اند.

جوادی آملی (سردبیر اطلاعات هفتگی):

تحول کیفی هنر

هنر، از جمله واژه‌هایی است که دچار مظلومیّت شده است؛ در غرب دارای مفهوم و شکل و شمایلی است که قلب معناست و در شرق، در آسیای شرقی، نمود دیگری دارد؛ اما هنر، حتی در سرزمینهای اسلامی، به معنای درست آن، تعریف نشده است.

هنر، در قبل از انقلاب در مذبح ابتذال غوطه‌ور بود؛ اما در دوران پس از انقلاب، هنر به مسمّا و معنای واقعی خود دست یافته است.

بزرگترین خدمت انقلاب به هنر، بدون مداهنه و تعارف، آلایش آن است و اگر به دنبال مصداقی بر این مدعا باشیم؛ نه یك مورد؛ بلکه به دهها مورد برمی‌خوریم و ما، در اینجا، به عنوان نمونه تنها به چند مورد بسنده می کنیم:

□ ـ آنچه که در جشن هنر شیراز می گذشت؛ نام هنر داشت امّا تلفیق ناهمگونی از هنر و ابتذال بود، عریانی و پرده‌دری و فساد و مدرنیزم و جریانهای مبتذل و حتی خطرناك روشنفکری، نه تنها کمکی به هنر نکرد؛ بلکه بسیاری از هنرها و ارزشها را در «محاق مجاز» خود قرار داد.

□ ـ رقاصی و مطربی را با نام هنر، ترویج می کردند.

□ ـ آنچه که در عالم نقاشی، مجسمه‌سازی، عکس، فیلم و... می گذشت فساد محض و توهین به مقدّسات بود، و با این همه، نام هنر را با خویش یدك می کشیدند.

□ ـ موسیقی اصیل این مملکت، در هجوم مطربان کافه‌ای و کاباره ای منزوی شده بود...

در چنین فضای فاسدی که هنر به مظلومیّت «عشق» بود و به معصومیّت «شرف» و قربانی «تقلب» شده بود؛ انقلاب رخ نمود که بی هیچ اغراق، حداقل در بخش هنر، منشأ تعالی شد.

تحوّل کیفی سینمای پس از انقلاب و پالایش آن از پیرایه‌ها... توجه و عنایت خاص به موسیقی سنتی ایران که رفته رفته، داشت گم و مسخ و محو می شد. توجه قابل توجه به هنرهای دستی که یا در چنبر مدرنیسم روبه فنا داشتند و یا اسیر استثمار تعدادی سلف خر و واسطه و سرمایه‌دار بودند و...

همه و همهٔ این توجهات باعث تحوّل و رشد هنر شد و آنرا زینت داد و آراست.

دریك کلام: تحوّل هنر در پس از انقلاب، یك تحوّل کیفی و ارزشی و در پاره ای جهات، مفهومی بود.

هنر پس از انقلاب، در مقایسه با معیارهای ارزشی مکتب و مردم، به معنای درست‌تر و مقدّس تری دست یافت که همین به رشد و بالندگی آن، کمکهای فراوان کرد.

جواد رفیع (سردبیر جوانان):

هنر و کمال گرایی معنوی

در بررسی اجمالی تحوّل هنر بعد از انقلاب، ناگزیر از یك تقسیم‌بندی خاص هستیم. هنری که از دیرباز در جامعه و در کنار باورهای اعتقادی مردم ما رشد و نمو داشته و مراتب کمال و توسعهٔ کمی و کیفی خودرا پیموده، نه تنها تقابل و تزاحم با آداب و سنن و معتقدات ملی و مذهبی جامعه نداشته و ندارد؛ بلکه در بسیاری از موارد، در خدمت همان معتقدات راه پیموده است.

در این نوع از هنر، همانند تذهیب و خطّاطی و مینیاتور و خاتم کاری و کاشی کاری و نقّاشی، اساتید بزرگی از میان توده‌های مردم و از اعماق جامعه مذهبی رشد و نمو کرده و در توسعه و تکمیل هنر، سعی بلیغ و اهتمام زیاد داشته‌اند.

نوع دوم هنر، به دلیل آن که عموماً و غالباً به صورت ابزاری در دست حکّام فاسد بوده و در مسیر ترویج فساد و فحشاء و... به کار می‌رفته‌اند در همان محدوده باقی مانده و تودهٔ مردم با هدایت علماء دین، نسبت به نوع فاسد و منحرف هنر، مقاومت منفی نشان می‌دادند تا آنجا که خرید و فروش و ساخت ابزار لازم در این قسم از هنر، تقبیح وتحریم شده بود.

انقلاب اسلامی، در هنر، تحوّلی عمیق و وسیع را ایجاد کرد. تحولی که جایگاه و کاربرد هنر را از شکل منحرف و فاسد آن، به سوی کمال گرایی معنوی و تلطیف روحی انسانها رساند و به همین جهت، امروز اقبال و توجه روزافزون توده‌های مردم و قشرهای وسیع مذهبی و متدیّن، به امر هنر در اشکال گوناگون آن را شاهدیم.

و هر روز هنرمندان جوان و تازه نفسی به این عرصه پای می گذارند که ریشه در اعماق جامعه دارند. امید می‌رود که اینها، هنر را در مسیر اعتلای فرهنگ ملی و مذهبی این مرزوبوم به کار گیرند.

مسعود شجاعی طباطبایی
(سردبیر کیهان کاریکاتور):

کاریکاتور بعد از انقلاب اسلامی

همزمان با انقلاب اسلامی ایران، تعداد زیادی از کاریکاتوریستهای قدیمی در گرماگرم حوادث و رویدادها سر از لاك سکوت و سردرگمی خود برداشتند و دست به اجرای طرحهایی بر ضد رژیم شاه زدند. تعداد زیادی طرح که تا این زمان ممنوع الانتشار بود، به چاپ رسید. بیشتر کاریکاتورها در این مدت به شاه اختصاص داشت و کاریکاتور به عنوان زمینه‌ای مناسب جهت افشاگری و بیان سیاستهای استعماری رژیم ستمشاهی مورد قبول عام قرار می گرفت. طرحها و کاریکاتورها علاوه بر نشریات و روزنامه‌ها، روی پلاکاردها، دیوارهای شهر و در نمایشگاهها عرضه می‌شد و کاریکاتور دوره شکوفایی و تجدید حیات خود را از سر می گرفت. کاریکاتوریستهایی از نسل انقلاب برخاستند، و به دفاع از دستاوردها و ارزشهای اسلامی در این برهه پرداختند. متأسفانه تعدادی از کاریکاتوریستهای قدیمی به دلیل آشنا نبودن با مفاهیم و ارزشهای فرهنگ انقلاب، و بعضی به دلیل فرصت طلبی به گروههای مخالف نظام جمهوری اسلامی ملحق شدند و بعد از مدتی وطن را ترك کردند و یا سکوتی مضاعف برگزیدند. در این برهه، نشریاتی هم چون آهنگر (چلنگر)، ملانصرالدین، حاجی بابا، بهلول و... که با انقلاب بازگشایی شده بودند، به دلیل دور بودن از مردم و اعتقادات و انگیزه‌های انان به مراکز تبلیغاتی گروههای ضدانقلاب مبدل شدند. البته بعد از مدتی دوامی نیاوردند و تعطیل شدند.

به تدریج طراحان و کاریکاتوریستهای برخاسته از نسل انقلاب پا به عرصه مطبوعات گذاشتند. حرکت کارساز این هنرمندان در اوائل انقلاب که با تیزبینی خاصی نسبت به رویدادهای اطراف همراه بود، نقش مؤثری در جهت حفظ ارزشها و دستاوردهای انقلاب ایفا کرد. در اوائل دهه ۶۰، دستمایهٔ آثار این طراحان غالباً در ارتباط با مسائل سیاسی داخلی و جهانی است. در این میان، تعدادی از این هنرمندان به جستجوی بخشهای دیگر این مقوله هنری رفتند و با بهره گیری از سمبلها و نمادهای آشنا برای مردم، دست به تجربیات جدیدی در این زمینه زدند. درنمایهٔ آثار آنان دچارابتذال برخی کارهای سفارشی روزمره نمی شد و سعی داشت جنبه‌های انسانی و احساس مشترك بشری را در کنار پیام اصلی خود به تماشا بگذارد. در پشت کارها، احساس مسئولیتی نسبت به بیان نکات و نقاط منفی دیده می شد و در واقع درسی برای حرکتهای اصلاحی بودند. نیمه دوم این دهه را می توان نیمه‌ای به ثمررسیده از تجربیات نسبتاً موفق این هنرمندان دانست. برپایی نمایشگاههای متعدد و چاپ مجموعه‌های کاریکاتور و موفقیت آنان در فستیوالهای جهانی، نوید حرکتی جدید و ثمربخش در این مقوله هنری دارد.

وظیفه کاریکاتوریست

کاریکاتوریست طنزاندیش، از طریق بازی با افکار و اندیشه‌ها، گاهی بیننده را تسکین می‌دهد؛ گاهی می‌خنداند و در پاره‌ای از اوقات هم با تلخکامیهای غیرمنتظره روبرو می کند. اومی تواند ناقد تیزبینی باشد و دربارهٔ واقعیات و حقایق قضاوت آشکار و قاطعی ابراز کند. او نوك قلمش را تیز می کند و به صورت نیشتر جراحی در می‌آورد. شاید تنها فرق جراح با کاریکاتوریست در این است که اولی بیهوش می کند و دومی کاملا به هوش می‌آورد تا بیننده درد را بیشتر احساس کند.

کاریکاتوریست برای ارائه طرحهای طنزآمیز، باید مهارت تکنیکی لازم جهت انتقال پیام و آگاهی نسبی، و تیزبینی خاصی نسبت به پدیده‌ها و رویدادهای اطرافش داشته باشد. در این میان، زیبایی شناسی و ساختار تکنیکی در اولویت بعدی قرار دارد و اندیشه و آگاهی، نقش اساسی تری بازی می کند.

امروزه، جدا کردن مقولهٔ زیبایی شناسی از اندیشه و تفکر، یا به عبارتی تفکیك قالب از محتوا، امری عادی تلقی می شود و به این سبب، اغلب هنرها در زندان تنگ هنر محبوس می شوند، اما طنز ترسیمی به دلیل ارتباط ویژه‌ای که با مردم برقرار می کند، تقریباً از این دام رسته است. در عین حال، کاریکاتور به خاطر تفکر قاطع و آشکارش باعث شده است که هنرمندان بسیاری در این زمینه، عملاً در اثر بازیهای سیاسی قدرتمندان و زورمداران سربخورند و به انزوا کشیده شوند. تعداد زیادی از آنها به دلیل همین دید و طرز تفکر، در مهاجرت و تبعید به سر می برند. بسیاری از قدرتمندان و سیاستمداران از کاریکاتوریستها به قدری منزجر هستند که دست به ترور آنان می‌زنند، به عنوان مثال«ناجی العلی»(۱۹۳۶ـ۱۹۸۷) کاریکاتوریست برجسته فلسطین، به علت کشیدن طرحهای افشاگرانه و انتقادی از دولت غاصب اسرائیل، مجبور به ترك دیار و آوارگی در کشورهای بیگانه شد؛ و سرانجام دور از وطن هنگامی که در دفتر روزنامه القبس در لندن مشغول به کار بود، توسط مزدوران صهیونیست به شهادت رسید. او به عنوان یك هنرمند کاریکاتوریست، همواره چنین می گفت: «اگر می توانید، چشم در چشم ترس بدوزید تا ترس بترسد و پا به فرار بگذارد... من در طراحی، خود را جراح می‌دانم. اما دردهای مردم را با چشمبندی و آن طور که شیوه تبلیغات کاذب و مسلط در این رژیمهاست، مداوا نمی کنم؛ زیرا مردم منطقه ما، شامه عقیم و علیلی دارند. آنها حقیقت را دوست ندارند و در جستجوی آن نیستند. در صورتی که هرانسانی در هر سطحی که باشد، می تواند حقیقت را جستجو کند. خودمن در سراسر عمرم و در سراسر تاریخ آباء و اجدادیم چنین بوده‌ام. می‌دانم که این تاریخ همه چیز را به سوگواری می‌خواند. بنابراین در این مرحله، درپای پرچمهای سیاه می ایستم و پرچم سفید را بالا نمی برم.»

ناجی العلی در جای دیگر می گوید: «من در مقابل رژیمهای ستمکار، کافرم. بنابر تجربه و نه از سر تصادف و در هر خطی که باشم، با کشیدن طرح با آنها به جنگ خواهم پرداخت...»

«علی فرزات»، کاریکاتوریست سوری در این باره می گوید: «کاریکاتوریست از هوا نیامده است... او فرزند محیط خودش است و مصالح کاریکاتورهایش را خواه سیاسی باشد، خواه اجتماعی یا اقتصادی، و تناقضات میان این عناصر را از محیط اطراف خود می گیرد. ما کاریکاتوریستها در گذشته سعی می کردیم در همه امور مبالغه، و آنها را به این ترتیب طرح کنیم ولی امروزه اوضاع عوض شده و ما در دنیایی زندگی می کنیم که کاریکاتوری شده است و مبالغه در آن، از آنچه در تابلوهای ما وجود دارد، بیشتر است. خیلی ساده می‌توان گفت که کاریکاتوریست، زمانی پشتوانه مردمی دارد که رفتارش با افکاری که طرح می کند، بخواند و نمایندهٔ امین دردها و آرمانهای توده‌ها باشد.»

«آلردسووی» می گوید: «هدف از کاریکاتور همیشه تفنن و تفریح و یا تهیهٔ سرمایه‌های حرفه‌ای نیست؛ بلکه گاهی هدف آن است که از این راه، غذایی جدی تر برای جامعه فراهم آید و موجب شود که جامعه چیزی راتحمل کند و یا مسئله‌ای از یك مرحله بحرانی بگذرد. البته، منظور یك جامعهٔ در حال تحرك و مبارزه است.»

«ریکور»، کاریکاتوریست نامدار فرانسوی معتقد است که «کاریکاتور» از عمیق ترین چشمه‌های روح بشر می جوشد. او می گوید: «من معتقدم که کاریکاتور به عنوان یك اصل کلی، غیر قابل تغییر است و همیشه

پاسخی است به شرایط کم و بیش فشار آور واقعیتها و از آنجا که واقعیت را بیشتر در بحرانها حس می کنیم، تاریخ نشان می دهد که تجدید حیات این فرم خاص بیان، بیشتر در دوره هایی از زمان است که ارزشهای بشری رو به کاهش می نهد. هرچه تظاهرات و ادا و اصولهای فردی بیشتر افزایش یابد، لزوم نشان دادن فرد به خود او، بیشتر احساس می شود...»

«ویلی روت زلر» در مجلهٔ «گرافیس» می نویسد: «کاریکاتور بیش از دیگر شکلهای هنری به علم روان شناسی نزدیک است و آن را تأیید می کند. اولین جایگاه و منش انسان را مطرح و نمایان می سازد. امتیاز ویژهٔ این هنر ایجاب می کند که کاملاً در خلاف موقعیتی حرکت نماید که سریعاً و باطناً قضاوت قاطعی را ابراز کند؛ تا آنجا که حتی برنجاند، بخراشد و به ستیز برخیزد.»

در واقع کاریکاتوریست، وظیفه‌ای سیاسی و اجتماعی دارد تا فجایع پنهان را بر ملا سازد و زورگویان را رسوا کند. کاریکاتور در دست هنرمند به عنوان وسیله‌ای است برای نمایش خشم و طغیان روحی و فکری مردم بر ضد ستمگران. کاریکاتوریست وظیفهٔ خود را زمانی به نحو احسن انجام می‌دهد که آزادی مطبوعات وجود داشته باشد. سانسور مطلق، تمام کنایات و لطف کاریکاتور را نابود می کند. در حقیقت، بدون وجود حد معینی از آزادی، طنز انتقادی امکان‌پذیر نیست؛ یا دست کم نمی تواند در یک نشریهٔ قانونی جایی داشته باشد.

سانسوری که مانع از بروز طنز انتقادی می شود، تجسس طراحان در زمینهٔ هجویات دل‌خنک کننده را بر می انگیزد و خودسبکی از کاریکاتور را به وجود آورده که در آثار کاریکاتوریستهای ایتالیایی و آمریکایی به افراط رسیده است و سبقت از آنها دشوار به نظر می‌رسد. آنها بدون اینکه به دنبال مفهوم خاصی باشند، صرفاً در تلاشند تا بدون آنکه احساس تفکری در مخاطبین خود برانگیزند، خنده و تبسمی برلب آنها بنشانند.

هنرمند کاریکاتوریست بانگرشی زیرکانه، جامعه و اطراف خود را به نمایش می گذارد و در نهایت، هرچه را که در نهاد تمام نیکیها و بدیهاست، بیرون می کشد و نشان می‌دهد و باقی کار را به عهدهٔ مخاطبین خود می گذارد. ممکن است آنچه را که او منعکس می کند، در نگاه نخست خنده‌آور نباشد و اگر ما نمی‌خندیم، دلیل بر این نیست که از آن تعبیر طنز ترسیمی نداریم. خندیدن و یا نخندیدن ما، متأثر شدن یا بی‌احساس ماندن ما، وحشت کردن یا وحشت نکردن ما و شرمسار شدن یا نشدن ما اثری برکار طنز نگار و کاریکاتوریست ندارد. او کار خود را انجام داده و گذشته است. اگر هیچ تأثیری نداشته، حداقل عمیقتر سنجیدن را به مخاطب خود آموخته است.

دنیای هنرمند طنز ترسیمی، دنیای خودش تنها نیست. دنیای او دنیایی همگانی، و دنیای همه ماست. طنز نگار ما را از آنچه می نگریم و نمی بینیم، از آنچه گوش می‌دهیم اما نمی شنویم، و از مکانی که درآن زندگی می کنیم اما آن را نمی شناسیم، آگاه می کند. او دنیا را پاك‌تر، جامعه را انسانی‌تر، انسان را آگاهتر و خود را شایسته‌تر می‌طلبد. او آدمی را در این درهٔ ترسناکی که ازهرسو بلایی در کمین است، سر به هوا، مست و گیج نمی‌خواهد. بلاهت را نمی بخشد و از ندانمکاریها چشم نمی پوشد. سر به هوایی، گیجی، حماقت و... را برجسته می کند؛ حرص، بلاهت، خودبسندی را و هرآنچه زشت و غیر انسانی است با خطوطی هنرمندانه در یك تركیب معنادار ترسیم می کند و در مقابل ما قرار می‌دهد. از آنجا که کاریکاتوریست طنزپرداز یك ناقد تیزبین است، در مرحلهٔ نخست قصد ندارد ما را بخنداند؛ او از دلقك‌بازی متنفر است. طنزنگار اگر از زشتیهای جامعه شکلکی می‌سازد، تنها به این علت است که ما را از آن آگاه نماید. اما اگر به نیت او پی نبردیم و خندیدیم، باز هم تلاش او بی‌اثر نبوده است؛ زیرا یکی از تلاشهای کاریکاتوریست بازی با طبع خواننده است.

* ناجی سلیم حسین العلی معروف به ناجی العلی به سال ۱۹۳۶ در روستای فلسطینی «الشجره» واقع بین «ناصره» و «طبریه» در خانواده‌ای تهیدست و کشاورز زاده شد. به سال ۱۹۴۷ همراه با خانواده و اهالی روستای خود به جنوب لبنان مهاجرت کرد و مدت کوتاهی را در شهرك «بنت جبیل» ماند و سپس به اردوگاه «عین الحلوه» نقل مکان کرد. پس از گذراندن دورهٔ ابتدایی در عین‌الحلوه به اخذ دیپلم مکانیك از هنرستانی در طرابلس واقع در شمال لبنان نائل آمد. در اواخر دهه پنجاه وارد فرهنگستان هنرهای بیروت شد. اما به دلیل آنکه چندین بار از سوی مقامات امنیتی لبنان دستگیر و زندانی شد، تحصیلاتش ناتمام ماند. سپس به «صور» رفت و در آنجا به عنوان مدرس نقاشی در دانشکدهٔ «جعفری» مشغول به کار شد. به سال ۱۹۶۳ به کویت رفت و به عنوان طراح، کارگردان فنی و نویسنده در مجله «الطلیعه» به کار پرداخت. بین سالهای ۱۹۶۸ـ۱۹۷۵ برای روزنامهٔ کویتی «السیاسه» و سپس برای روزنامه «السفیر» در بیروت کار می کرد. به سال ۱۹۷۷ کار در «السیاسه» را از سر گرفت و پس از آن مجدداً با روزنامه «السفیر» به همکاری پرداخت و تا سال ۱۹۸۳ در بیروت ماند. در همان ایام برای روزنامه کویتی «الوطن» نیز طرح می کشید. به سال ۱۹۸۳ به کویت باز گشت و تا سال ۱۹۸۵ که به همراه «احمدمطر» شاعر مبارز عراقی از آنجا اخراج شد، برای روزنامه «القبس» به طراحی پرداخت. وی پس از آن به لندن رفت و مجدداً در دفتر روزنامه «القبس» به کار خود ادامه داد. ناجی العلی سرانجام در روز شنبه ۲۹ اوت ۱۹۸۷ (برابر با ۸ شهریور ۶۶) به دست یکی از عوامل موساد به شهادت رسید. از شهید ناجی العلی بیش از چهل هزار طرح و کاریکاتور برجای مانده و گزیده هایی از آنها تاکنون در سه مجموعه به چاپ رسیده است.

مجید علم (طراح و گرافیست):

گرافیك، زبان مشترك جهانی

اظهار نظر راجع به مقوله هنر گرافیك به دلیل خصوصیت ویژه مفاهیم «هنر» و «هنرمند» و مقوله «گرافیك» و نسبی بودن آنها بسیار دشوار می باشد. با اینحال می توان گفت که عوامل گوناگون دست به دست هم داده‌اند تا در زمینه هنرگرافیك رشد چشم گیری را شاهد باشیم.

هنر گرافیك، خصوصاً پس از پذیرش قطعنامه ۵۹۸ از سوی ایران و پایان جنگ تحمیلی رشد روزافزونی داشته و تا حدودی اهمیت و کاربرد آن شناخته شده است.

این رشته هنری قبل از انقلاب نیز شناخته شده بود اما رونق این دوره را نداشته است. از جمله دلایل رشد امروزه این رشته می توان به رونق تجارت، صادرات، توجه و اهمیت به برگزاری نمایشگاهها و سمینارها و همچنین رشد کمی مجلات و کتاب و... اشاره نمود.

دلایل مذکور باعث ایجاد فعالیت بیشتر و تحرك جدی‌تر هنرمندان گرافیك شد. یکی از نشانه‌های این جنب و جوش بروز پوسترها و تابلوهای تبلیغاتی فراوان و گوناگون بر در و دیوارهای شهر می باشد و هر روز برتنوع آنها افزوده می گردد. در اینجا در پی کشف و بررسی کیفی و ارزشی تابلوهای مذکور نیستیم. ناگفته نماند بسیاری از کسانی که با این مقوله آشنا نبودند، در این میان از آب گل آلود ماهی گرفتند و می گیرند. در همینجا باید به این نکته اشاره نمود که متاسفانه با تمامی این تلاشها و حرکتهای مثبتی که در زمینه گرافیك صورت گرفته است ما هنوز از نظر کیفیت، بسیار عقب هستیم. یکی از دلایل عدم دستیابی به هویت ایرانی در پوستر و تمامی شاخه‌های گرافیك، فقدان مطالعه و تحقیق و کنکاش در هنر سنتی و ریشه‌یابی آن است. هروقت صحبت از هویت ایرانی یا بازگشت و نگاه به خویشتن، در هنر مطرح می شود، بسیاری تصور می کنند که باید از مینیاتور استفاده کرد و اسلیمی‌ها را به کار برد، در حالی که مفهوم دیگری در نظر داریم.

تنها با بکارگیری شاخ و برگ اسلیمی واستفاده مکرر و بی‌مورد از نقوش کاشی و خطوط سنتی، کار هنری هویتی ایرانی نمی‌یابد بلکه ایرانی بودن کار استفاده از «ریشه‌ها» است و منظور از «ریشه‌ها» مطالعه‌ای عمیق پیرامون کمپوزسیون و رنگ و... در هنر سنتی و کشف اصول و پایه‌های بنیادی آن می باشد. کاری که می‌توان گفت بجز معدود هنرمندانی که به کار تصویرسازی می‌پردازند کسی به آن دست نیافته است.

نشانه (آرم): در این بخش شاهد حرکتهای خوبی بوده‌ایم، استفاده از آرم نوشته «لوگوتایپ» که قبل از انقلاب کمتر نمود داشته است. جای خود را باز نموده است امروزه آرم نوشته‌ها، با به کارگیری و استفاده از خطوط نستعلیق و شکسته و ثلث و... صورت می گیرد. (فعلاً در مورد کیفیت کار به علت جوان بودن آن بحثی نداریم)

صفحه‌آرایی و آرایش صفحات مجلات: اتفاقی که در مورد آرایش صفحات «صفحه آرایی» پیش آمد، این بود که کثرت مجلات، باعث حرکتهای خوبی در زمینه آرایش صفحات (صفحه‌آرایی) شد. به رغم گذشته مجلات به جای استفاده از عکس و نقاشی در روی جلد متوجه اهمیت گرافیك در ایجاد ارتباط با مخاطب شدند و به استفاده از این هنر، روی آوردند. طرح روی جلد مجلات به آثار گرافیکی آراسته شد. آثاری که بعضاً، ارزش هنری والایی هم دارند. ازجمله در این زمینه می توان از آثار استاد ابراهیم حقیقی نام برد که آثار ایشان ارزشمندترین نمونه‌ها در این زمینه می باشد.

البته ناگفته نماند که علی‌الاصول صفحه‌آرایی در ایران از نظر کیفی سطحی پایین دارد و بجز چند مجله ـ که انگشت‌شمار هستند ـ بقیه به صفحه‌آرایی بی‌توجه یا کم توجه هستند. فی‌المثل، ما شاهد هستیم که مجله‌ها و روزنامه‌ها با سرمایه‌های مادی کلان در بسیاری از موارد با مطالب خوب و محققانه و قابل توجه، زحمات خود را با صفحه‌آرایی نامناسب از بین می‌برند، زیرا صفحه‌آرایی، آرایش صفحات و تنظیم آنها برای هدایت ذهن مخاطب و خواننده است و او را به فهم بهتر و دقیق‌تر مطالب، هدایت می‌کند. در حالی که اغلب مجلات و روزنامه‌ها، متوجه این نکته ساده و بدیهی نیستند.

صفحه‌آرایی در ایران، هنری سابقه‌دار و کهنسال است. نگاهی به بسیاری از کتابهای خطی کهن، نشانگر قدرت هنرمندان ایرانی در آرایش صفحات است.

جلد نوار: در این بخش، در یك کلام می‌توان گفت که هیچ کاری صورت نگرفته است و ما هنوز اندر خم یك کوچه‌ایم. فی‌المثل، یك جلد نوار موسیقی نداریم که بتواند به خوبی، معرف موسیقی سنتی باشد و این جای تاسف دارد. شاید معضل اساسی این بخش، عدم مراجعه تهیه کنندگان نوار، به گرافیست‌ها باشد و شاید هم اشکال از عدم آشنایی عمیق گرافیست‌ها با موسیقی سنتی است.

کلام آخر: این که باید به هویت ایرانی رسید و در عین حال، در نظر داشته باشیم که هنر گرافیك، یك زبان مشترك جهانی است. این هنر، در ایران، باید نشات گرفته از هنر و ارزشهای سنتی و اسلامی خودمان باشد. ما باید به دنبال آن مبانی که به دور از تکرار و تقلید از دیگران هستند، باشیم. آنچنان که ژاپنی‌ها با مطالعه سنن خویش تا حدودی به آن دست یافتند.

علی‌اکبر کسمایی
(نویسنده و روزنامه‌نگار):

گذشت ده سال، هنوز کافی نیست

با آن که بیش از چهارده سال از انقلاب گذشته است، بررسی دقیق تحقیقی پیرامون هنر و ادبیات پس از انقلاب، هم دشوار و هم زود است و تنها شاید بتوان به بررسی غیردقیق تقریبی دربارهٔ آن پرداخت. این که دو واژه‌ی «دشوار» و «زود» را درین‌جا آوردم، یکی از آن روست که داوری دربارهٔ هنر و ادبیات پس از انقلاب، از آنجا که مبتنی بر آمار و تحقیقات رسمی نیست، بیشتر جنبهٔ سلیقه و نظر شخصی مبتنی بر پیشداوریهای معمول و مرسوم جامعه‌ی ما را پیدا می‌کند. دیگر آن که انقلاب اسلامی در ایران، پیش و بیش از هرچیز، یك رویداد بزرگ سیاسی بوده و هست و هنوز ابعاد فرهنگی آن به طور دقیق مسجل و مشخص نشده است؛ هرچند فرهنگ اسلامی و معرفت اسلامی در جای خود و در بستر دیرینه و در دفتر ایام تاریخی‌اش ثبت و ضبط گردیده است.

تاریخ انقلاب اسلامی ماهنوز پس ازچهارده سال یك رویداد سیاسی جاری و ساری است. این سیل خروشان هنوز در بستر محدود و مشخص و مسلمی نیفتاده است تا بتوان آثار و پی‌آمدهای آن را یکایك برشمرد و ابعاد آن را نیز یکایك نشان داد. این رویداد سیاسی با این جریان و فیضان بی‌سابقه، همه‌چیز را لبریز و سرریز کرده است: ولی هنوز درحال فَوَران است و همچون کورهٔ مشتعلی است که نمی‌توان از نزدیك، صیقل خورده‌ها و زنگار زدوده‌های آن را با دقت و عنایت، مشاهده و ملاحظه کرد...

همیشه، سالها پس از وقوع یك انقلاب است که تأثیر آن در ادب و هنر نمایان می‌شود. انقلاب همچون کورهٔ حدادی یا شیشه‌سازی است که دیری باید بگذرد تا فلز یا شیشه بر سر سندان یا زیرپتك و یا بر نوك افزار بلند دست شیشه‌ساز با ضربات و حرکات ماهرانهٔ دست آهنگر یا شیشه‌ساز و با فوت و فن‌های استادانهٔ او، شکل مطلوب و مطبوع و سیمای محبوب و معقولی به خود گیرد. با این همه شاید بتوان به یك بررسی کوتاه تقریبی یا نسبی از تأثیر انقلاب اسلامی در ادب و هنر ایرانی پرداخت.

از «هنر» آغاز می‌کنم که داوری دربارهٔ آن شاید آسانتر باشد، از آن‌رو که هنر به طور کلی محسوستر و ملموستر از «ادب» است. مثلاً موسیقی ما پس از انقلاب، آیا در راه اصالت پیش نرفته و نوعی حشمت و وقار بیسابقه یا کم‌سابقه پیدا نکرده است؟ آیا از تباهی اخلاقی و از عناصر شیطانی زدوده نشده است؟ در گذشته، آیا این همه شعر از مولوی و سعدی و حافظ، در خلال آهنگ‌ها می‌شنیدیم؟ آیا انتخاب شعر برای موسیقی و انتخاب آهنگ برای شعر، در آنچه به تدریج پس از انقلاب، از برنامه‌های موسیقی رادیو و تلویزیون شنیده و دیده‌ایم، حکایت از اصالت و استادی و احتشام و احترام نمی‌کند؟

در باره‌ی نقاشی، از همین نمایشگاههای گهگاه می‌توان دریافت که قلم موی نسل جوان پس از انقلاب از رنگهای اصیل این رویداد ـ همچنانکه از آهنگهای آن ـ چه بهره‌ها که نبرده است...

شاید تنها در هنر نقاشی ـ و نیز خوشنویسی ـ است که می‌توان «سوژه»های ناشی از تأثیر انقلاب اسلامی را بیشتر از هر زمینه‌ی دیگر هنری بازیافت. شاید هنوز زود باشد که یك یا چند نقاش معروف انقلاب را (فرضاً همانند دولاکروآ)* در ایران نام برد ولی نامهای ناشناختهٔ بسیاری از همین نقاشان جوان و جوانان نقاشی که در سالهای اخیر، به هنرآفرینی متأثر از انقلاب اسلامی و بویژه جنگ تحمیلی پرداخته‌اند، روزی خواهد رسید ـ دیر یا زود ـ که نامهای شناخته شدهٔ درخشانی از بوتهٔ آزمایش و آفرینش هنری درآیند و نامهای جاودانی شوند.

تنها در مورد هنر مجسمه سازی است که به گمانم پس از انقلاب کمتر کار شده و یا شاید من ندیده باشم. اما به طور کلی تصور می‌کنم که این هنر نیازمند حمایت و رعایت بیشتری از جانب دولت و حکومت است و به نظر می‌رسد که این مهم (یا این هنر) در بوتهٔ اجمال فرو افتاده باشد.

... و اما ادبیات پس از انقلاب؟

باید بگویم که همیشه ادبیات پیش از هر انقلابی است که ـ مثبت یا منفی ـ زمینه‌ساز انقلاب می‌شود و پس از انقلاب، معمولاً یك دوران کوتاه یا بلند سکوت و یا هرج و مرج ادبی پیش می‌آید. این واقعیتی است که ما پس از انقلاب، آثاری با جهش و جوشش آثار مرحوم «علی شریعتی» هنوز به دست نیاورده‌ایم. شاید در شعر، جوش و خروشهایی دیده‌ایم ولی با همهٔ کوششهای نسل جوان درین‌باره، باز کاستیها و کاهشهایی چند، همچنان به چشم می‌خورد.

گرچه انقلاب اسلامی بسیاری از واژه‌های مقدس دینی را در نثر مطبوعات و حتی در محاورات روزمرّه به خوبی و آسانی جای داده است (نظیر **طاغوت** یا **مفسدفی‌الأرض**) ولی به طور کلی نثر ادبی مشخصی که بگوییم ثمرهٔ انقلاب ماست هنوز به درستی پدیدار نیست و شاید بتوان گفت که در راه است: نویسندگان جوان و برجستهٔ پس از انقلاب، همچون جلال رفیع، عبدالکریم سروش، سیدعطاءالله مهاجرانی و لاریجانی، هریك به ترتیب در زمینه‌های «نثر مطبوعاتی»، فلسفی، ادبی و پژوهشی و سیاسی، پیام‌آوران کمال نثر پس از انقلاب‌اند.

اما نثر اداری پس از انقلاب (و گاه شیوهٔ سخنگویی و واژه‌هایی که گویندگان رادیو و تلویزیون و همچنین برخی از نشریه‌های نوبنیاد به کار می‌برند) بسیار خام و از سر ناشیگری و ناپختگی و عدم رعایت اصول دستوری است. اگر کسی فرصت و حوصله کند و نمونه‌هایی ازین گونه را گرد آورد، بهترین «سوژه»ها را به دست «گل‌آقا» داده است تا حساسیّت همیشگی خود را نسبت به نثر و ادبیات فارسی، بروز دهد. و تا یادم نرفته است، همین «گل‌آقا» (کیومرث صابری) نویسنده‌ی زبردستی است که باید او را به عرصه رسیدهٔ انقلاب و یکی از برجسته‌ترین نویسندگان ایرانی پس از انقلاب اسلامی دانست. برخی از طنزهای او تنها یك دهن‌کجی به برخی از کارهای جاری و حرفهایی که بر سر زبانها یا قلمها می‌آید نیست، بلکه لطایفی است که با بهترین و والاترین لطایف و ظرایف ادبی جهان برابری می‌کند.

در مورد داستان باید گفت که هنوز یك اثر برجستهٔ ادبی که بتوان آن را با معیارهای جهانی سنجید و متأثر از محیط پس از انقلاب و منفعل از انقلاب دانست، پدید نیامده است، به یك دلیل خیلی روشن که ما هنوز داستان نویس جامعی که از «خود» رها نشده و از لاك «خود» بیرون نیامده باشد و جامعهٔ خود را خوب بشناسد، بویژه جامعه‌ی پس از انقلاب اسلامی را از نزدیك و با جان و دل لمس کرده باشد و خاصّه با مردم جنوب شهر حشر و نشر کرده و در جبهه‌های جنگ به سر برده باشد، نداریم... اما ناگفته نگذارم که گهگاه، اینجا و آنجا، بازهم نویسندگان تازه‌کاری از نسل جوان پس از انقلاب وجود دارند که داستانهای کوتاه یا بلندی دربارهٔ جنگ، دربارهٔ انقلاب و دربارهٔ دردها و آرزوها، رنجها و شادیهای خود و مردم نوشته‌اند که بازتابی با طیف تابان ادبی نداشته است و این طبیعی است: گذشت ده سال از یك انقلاب بزرگ و یك رویداد سترگ سیاسی که هنوز هم جاری و ساری است، برای پرورش ادب و هنر خاصّ خویش، کافی نیست. آثار برجستهٔ ادب و هنر، پرورده‌ی زمان دراز و سوابقی از دیرباز‌اند. انقلاب ما هنوز جوان است و هنرمندان و نویسندگان جوان هم دارد. **«باش تا صبح دولتش بدمد / کاین هنوز از نتایج سحر است...»**

حاشیه:

● DELACROIX نقاش فرانسوی (۱۸۶۳-۱۷۹۸) سرآمد مکتب رمانتیك در نقاشی اروپایی است که آفرینندهٔ نقاشیهای بزرگ دیواری پاریس بوده و طرح سقف گالری آپولون

در موزهٔ معروف لوور در پاریس، کار اوست. بر در و دیوار کلیسای سن‌سولپیس نیز آثاری از او دیده می‌شود. پردهٔ «دانته و ویرژیل در دوزخ» کار معروف دیگر اوست ولی در میان همهٔ اینها، تابلوی معروف به «آزادی مردم را هدایت می‌کند» که تحت تأثیر انقلاب فرانسه (سالها پس از آن) کشیده است، بیشتر مورد اشاره و بررسی نقادان و تجدید و کپیه‌برداری ناشران و مطبوعات سراسر جهان قرار گرفته است.

سهیل محمودی (شاعر):
غربت و تنهایی هنرمند

اولین ویژگی هنر بعد از انقلاب، غربت و تنهایی پدیدآورندگان آن، یعنی هنرمندان بعد از انقلاب است، در این سالها.

فکر می‌کنم که بردن بحث در این زمینه‌ها، به سمت فرم و تکنیک و تجزیه کردن انواع شکلهای هنری و..... گام زدن در بیراه و رفتن به سمت و سوی گمراهی است. اگر صادقانه دلی در گرو هنر پس از انقلاب داریم، بهتر است به غمهای هنرمندان راستین، آزاده و مستقل انقلاب بیندیشیم.

من به یکی از این رنجها و غمها اشاره می‌کنم و می‌گذرم، مابقی را دیگران بگویند.

یکی از رنجهای هنرمندان راستین و سربلند انقلاب، جفایی است که در این سالها دیده است، می‌خواسته سربلند باشد، رشید باشد، در نزد کسی سر خم نکند، نان به نرخ روز نخورد، در هر کار چون و چرا کند، همه چیز را تایید و تکذیب نکند، جامه به ریا و تظاهر نیالاید، و این برایش فقر را به ارمغان آورده و حسرت را به جا نهاده، دست تهی را به یادگار گذاشته، مستأجری را در پی داشته، خجالت زن و بچه را به دنبال آورده که حتی در حدّ یك راننده تاکسی - یا بگو- یك سیگار فروش سر چهارراه نتوانسته است نیازهای ابتدایی، مشروع، شرافتمندانه و انسانی خود و خانواده‌اش را برطرف سازد. از سوی دیگر، به اپوزیسیون فرهنگی - هنری که در این سالها رشد زیادی از جهت جنجال و هیاهو داشته، لبخند نزده است، با آنها بر سر یك میز آبجو ننوشیده، به سلامتی آنها استکان بالا نینداخته و...... و این هم گناه بزرگی برای او در نظر همان شبه روشنفکران محسوب می‌شده است. هنرمندان واقعی انقلاب به تشیع علی، به فرهنگ نهج البلاغه، به حرکت کربلا، به خون جوانان شهید این روزگار، تعهد داشته است، بی‌هرگونه گرایشی به قدرتهای موجود، بی هرگونه قبول چهارچوبی مصلحت جویانه، بی هرگونه ادا و تظاهر و خودشیرینی، بی هرگونه تیپ گرفتن و مانیفست صادر کردن......

هنرمند راستین بعد از انقلاب هنوز به جنگ تاریخی فقر و غنا معتقد است - گو آنکه از هر تریبونی سخن از رواج مالکیت خصوصی در این سرزمین مقدس باشد! - هنرمند راستین بعد از انقلاب مقدس‌ترین کلمه برایش «ایمانش» بوده - گو آنکه همه جمع شده‌اند تا آن را به یغما ببرند! - هنرمند راستین بعد از انقلاب بار مظلومیتی عظیم را بر دوش کشیده، از هر قدرتی توسری خورده و جفا دیده و بعد هم آن طرفی‌ها به او مارکِ هنرمند وابسته به...... زده‌اند. و این همه را به خاطر آرمانش دیده و دم برنیاورده است.

خیلی‌ها هنرمند راستین انقلاب را برده و بنده و «بله گوی» چشم بسته خواسته‌اند، ولی او فقط در برابر حق سر تسلیم فرود آورده و با صدای بلندی - از لای هر ورق پاره‌ای دفاع از «نان» و «ایمان» مردمش کرده است.

هنرمندان انقلاب، هنوز هم که هنوز است، بهترین اسطوره در آنارش شبهای مدینه و غربت نخلستان و گفتگوی با چاه خاموش بوده است که «رشید»ترین روح این عالم در روزگاری سر داده است، گو آنکه «کوتوله»ها، به هر شکل و هیئتی این را بر نتابیده‌اند.

هنرمند انقلاب، هنوز این فریاد ازلی، ابدی - آن روح دردمند همه عالم - بزرگترین هنرمند در هنر انسان زیستن، علی را با گوش جان از فراسوی تاریخ می‌شنود که گفت لاتکن عبد غیرك قد جعلك الله حرا.

بس است!

مابقی را دیگران بگویند!

امید علی مسعودی (روزنامه‌نگار):
مقایسه ادبیات داستانی قبل و بعد از انقلاب، عادلانه نیست

داستان نویسی بعد از پیروزی انقلاب اسلامی ویژگیهای مشخصّ خود را دارد. به عنوان اولین ویژگی داستان نویسی در اوّلین سالهای پیروزی انقلاب، کنار کشیدن نویسندگان قبل از انقلاب و آغاز کار داستان نویسی جوانان تازه کار را شاهد هستیم که بنا به ضرورت خاص سیاسی - اجتماعی سالهای اول انقلاب در ترسیم برخی خطوط ادبیات داستانی انقلاب علیرغم نا‌آزموده بودن در زمینه تکنیک کار موفق بودند. سنجش، ارزیابی و حتی مقایسه ده سال اوّل قصه نویسی پس از انقلاب اسلامی با سالهای قبل از انقلاب هرگز عادلانه نیست. زیرا ما در یك سو انبوهی از جوانان تازه کار را داریم که هنوز مراحل مقدماتی را طی می‌کنند و در دیگر سو نویسندگانی داریم که سالها تکنیک‌های قصه نویسی را آزموده‌اند.

پس، اگر در کار نویسندگان جوان انقلاب با کمبود تکنیك و ناپختگی در نثر، توصیف، دیالوگ پردازی و یا مثلاً ضعف در انتخاب زاویه دید روبه‌رو هستیم هرگز نباید آن را عیب و ایرادی تلقی کرد و بر زحمات نویسندگان دلسوز انقلاب خط بطلان کشید. چرا که اینان با تکیه بر استعداد و قریحه‌ای ذاتی و عشق و علاقه‌ای ممتد پای در وادی پرخطر داستان نویسی نهاده‌اند و لاجرم کارهای اوّلشان قابل مقایسه با کارهای آخر نویسندگان قبل از انقلاب نیست.

من فکر می‌کنم اگر لازم است مقایسه‌ای میان هنر داستان نویسی بعد از انقلاب با قبل از انقلاب داشته باشیم نباید مقایسه‌ای تکنیکی باشد. بلکه این مقایسه باید مقایسه‌ای محتوایی باشد.

انصافاً در هیچ زمانی از عصر حاضر به اندازهٔ سالهای بعد از انقلاب از نظر سوژه‌های ناب انسانی، پربار نبوده‌ایم.

گرایش خط آصلی قصه‌ها از پوچی و بیگانگی انسان به رشد و تعالی انسان و نیز ایجاد زمینه‌های آرمانگرایی بهترین نمودار ما برای مقایسه با ادبیات سیاه دوران طاغوت است. حذف صحنه‌های قبیح و پرداختن به انسانیت انسان از جمله مشخصات ادبیات داستانی انقلاب اسلامی است.

امیدوارم با اندوخته‌های لازمی که نویسندگان جوان خواهند داشت و با رفع ضعفهای گذشته شاهد دوران شکوفایی ادبیات داستان نویسی در میهن اسلامی باشیم.

محسن نوری نجفی (کاریکاتوریست):
قوی‌تر و پیشتازتر از هر کشور دیگری هستیم

کاریکاتور هنری است که اساساً در قرن معاصر مطرح گردیده است و تاریخ تولد آن شاید به گذشته‌های دور برسد اما من تصوّر می‌کنم که ما قبل از انقلاب اصلاً کاریکاتور نداشتیم!

بهترین کاریکاتورها و مطرح‌ترین‌ها را در هنر کاریکاتور جهان ما بعد از انقلاب اسلامی ایران داریم. هم‌اکنون ما صاحب بهترین اندیشهٔ سازندهٔ زیربنای کاریکاتور در جهان هستیم. هیچ کشوری در جهان نمی‌تواند چنین ادعایی بکند ولی ما در هنر کاریکاتور اوّل هستیم ما ایرانیها به راحتی می‌توانیم این ادعا را ثابت کنیم. ما ادعا داریم که هنر کاریکاتور بعد از انقلاب ایران پیشتازتر و قوی‌تر از هرکشور دیگری است، و تازه با توجه به جوان بودن انقلاب و هنرمندان آن، ما هنوز در اوّل راه هستیم. این مطلب صادق است و در سالهای آینده به طور قطع حرف اوّل را در کاریکاتور جهان، کشور ما یعنی جمهوری اسلامی خواهد زد.

کشورهای فرانسه، بلژیك و اصولاً کشورهای اروپایی با توجه به گذشته‌ای که داشته‌اند به طور طبیعی در این هنر جلوتر بودند، امّا ما به خاطر فرهنگ غنی و عرفان عظیمی که داریم فقط در همین چند سال اخیر توانسته‌ایم هنر کاریکاتور را با روش و سبك و سیاق خودمان به جایی برسانیم که بسیار موفق باشیم. وقتی که به گذشته کاریکاتور کشورمان نگاه می‌کنیم و آن را با هنر فعلی کاریکاتور مقایسه می‌کنیم، درست مثل کاهی است در مقابل یك کوه!

باید اضافه کنم که شکوفایی و ارائهٔ زیبایی و قدرت کاریکاتور بعد از انقلاب تماماً مرهون هنرمندان پاك و متعهّد و صادقِ میهنمان است زیرا مسئولان ما آنطور که باید اصلاً به این هنر توجه نداشته‌اند یا اگر داشته‌اند، موقتی و کوتاه مدت بوده است.

باور کنید! اگر به این هنر به طور جدّی توجّه شود، به شما خواهم گفت که چه اتّفاقی در جهان و در جهان هنر خواهد افتاد...

در پرنیان بامداد بهار

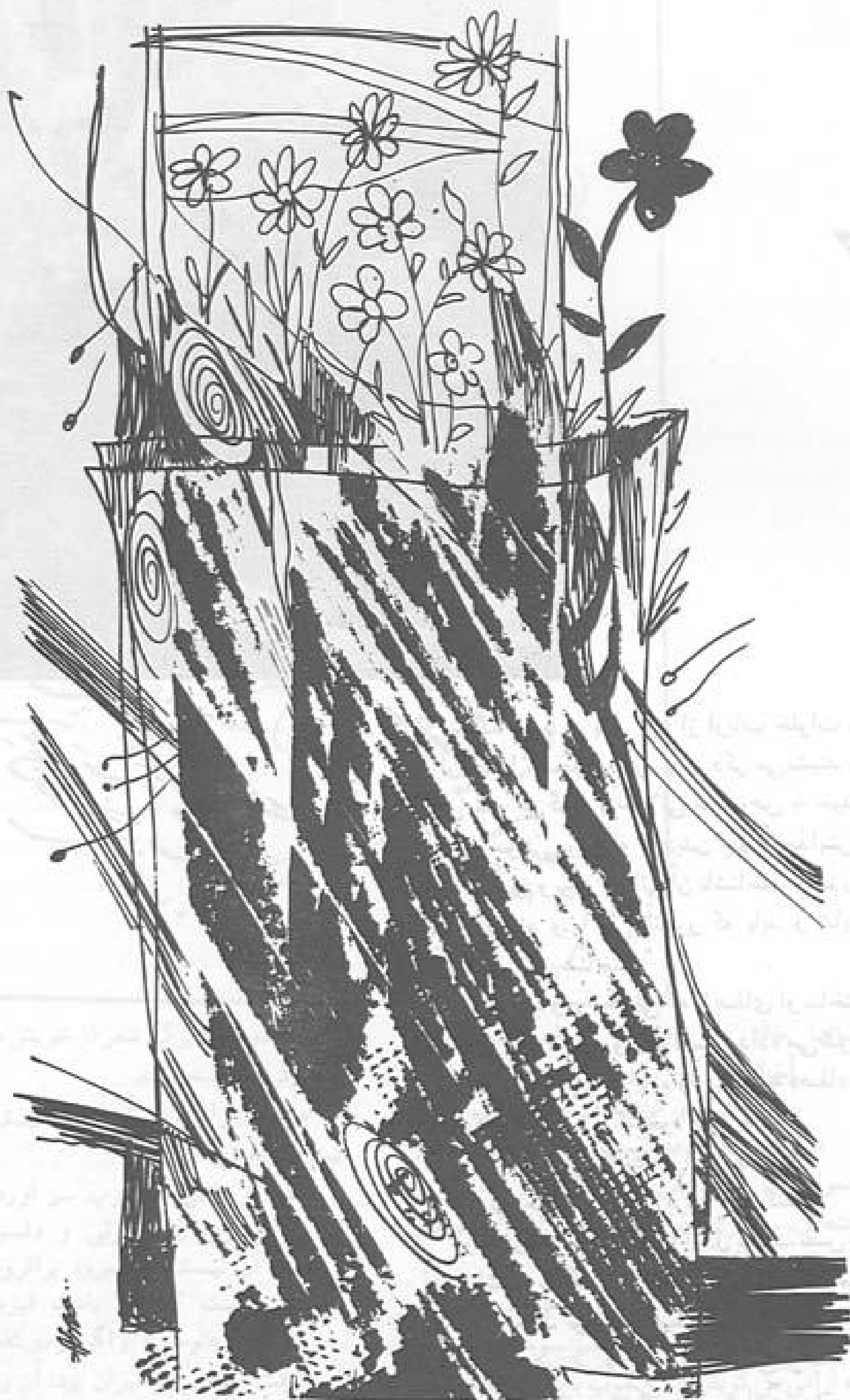
○ علی محمد احمدی ـ سبزوار

... پلك می گشایم، دستِ سرد بامداد گونه ام را نوازش میدهد، نگاهم بر آستانهٔ پنجره کمانه میکند، هنوز چادر سیاه شب بر پهنه گیتی گسترده است، گویی خواب زودتر از همیشه از چشمانم رمیده، هنوز تا پرخاش خورشید به شب خیلی مانده است.

ته‌ماندهٔ کوفتگی زمستان در درونم خود می نماید، آه... امروز آغاز فروردین است. آری دیشب پیام بهار را در پچ پچ پرستوها شنیدم، اکنون نیز صدایی مرا بیدار کرده، شاید صدای انگشت بهار است که بر شیشهٔ پنجره می نوازد، یا صدای پایش بر سنگفرش کوچه؟

از دوردست صدایی همچون چاووشی به گوش می‌رسد، ما را به نماز می خواند، ـ: «بشتابید به سوی رستگاری!»... دستهایم را ستون بدنم می کنم، از جا برمی خیزم، کنار پنجره می آیم، ـ: «بشتابید به سوی بهترین کارها»، صدا آشکارتر می شود، خنکای بامدادی به زیر پوستم می‌دود، بال می گشایم، صدا سراسر جانم را فرا می گیرد، به پیچکی که از کنار پنجره گذشته است می نگرم تا چندی پیش به هنگام پگاه، برگهایش گهوارهٔ ژاله بود و اینك میزبان شبنم است، اینك زمین به پابوس بهار رفته است، باید به پرچین زیبای دوست داشتن پا نهاد، باید پوپك هراسان دل را که در کوچه باغهای پاییزیِ تن سرگردان است در دامنهٔ سرسبز بهاران رها کرد، روزهای سبز امید فرا خواهد رسید و من باید او را بیشتر جستجو کنم، اویی که همیشه پروانهٔ نگاهم در پرتو هستی اش بی تابی می کند.

گونه ام از شبنمی که باد بهاری از گونهٔ برگی ربوده بود، تر می شود، به خود می آیم، ستاره ها یك به یك به خواب می‌روند و آسمان پهنه‌ای یکدست می شود، به دوردست خیره می‌شوم، بهار را می جویم، گویی در آن پگاه تنها من بیدارم و او، و اکنون چه بهتر که با او همراه شوم، سوار بر توسن سپید اندیشه و بر پهندشت سبز زیباییها بتازم، دست در دست او، به سرزمین زیباییها، زیر آسمان دوستی، بال بگشایم، از چشمه‌سار دوستی سیراب شوم، ابرهای دودلی را بشکافم و در آبی ترین آبی آسمان گم شوم و او را پیدا کنم، از دوگانگی رها شوم و یکتایی را بیاموزم و جانم را در سایهٔ درختِ دوستی پالایش دهم و آنگاه بتوانم زیباتر نگاه کنم و زیباتر بیندیشم، و چنین بود که زیباترین واژه هایم را در پای او ریختم و همچنان



دست در دست بهار در سبزترین دامنه های زندگی تاختیم و تاختیم تا کرانهٔ هستی، و بازگشتیم.

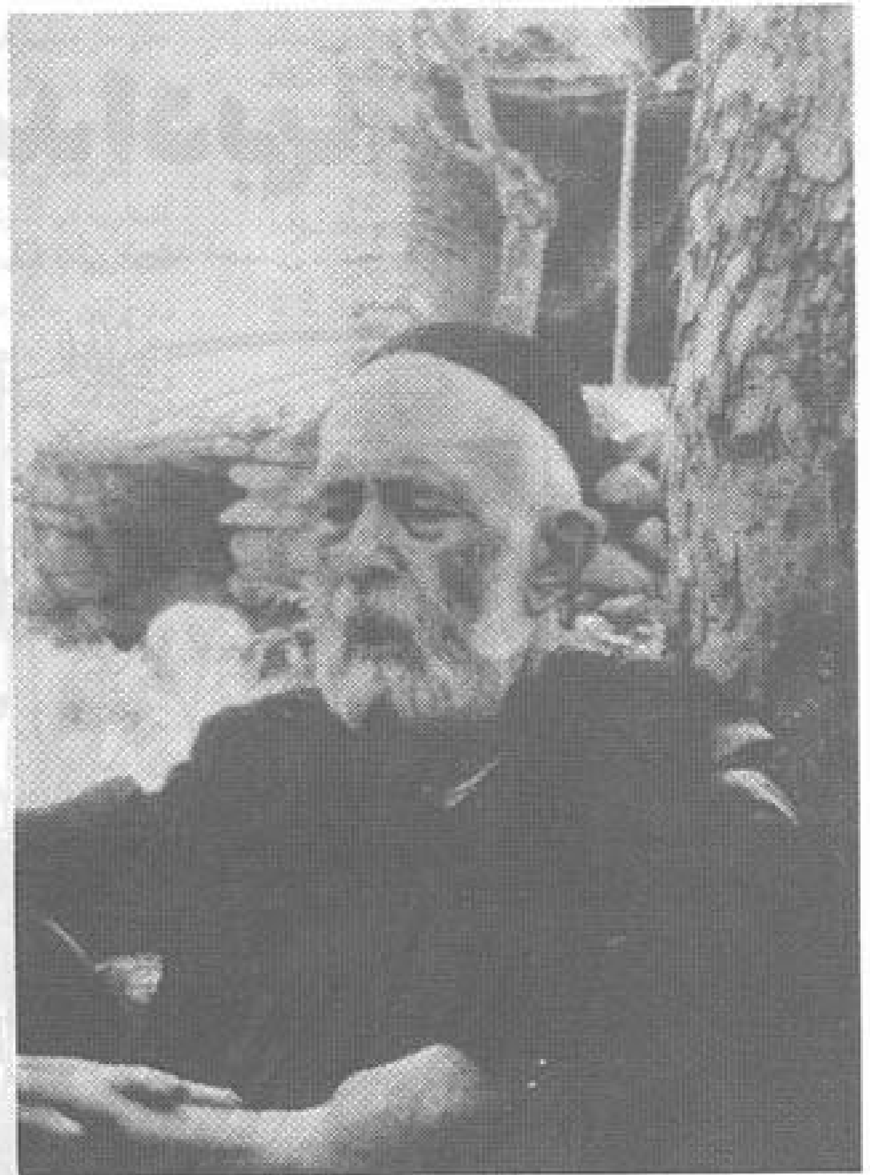
اینك کنار پنجره، کرانهٔ آسمان را می نگرم، دوردستها را...، دیگر چراغهای آسمانِ شب خاموش شده اند. صدای پای روشنایی می آید. باد بامدادی چابکتر می وزد. تاریکی رخت برمی بندد. گویی پنجه های خورشید، چادرسیاه شب را چاك می کند. اکنون باید زودتر از خورشید رستن آغاز کرد، باید ژرفنای تاریك درون خویش را از روشنایی مالامال کرد.

... پیش از آن که خورشید بتابد، پیش از آن که همه چیز آشکار شود، باید درون خود را از سیاهیها زدود... همانجا، کنار پنجره، همراه بهار به نماز می ایستم.

ساعی

حاج میرزا احمد مُرشد

□ حسن تهرانی



شنیده بودم که با برخی از ارباب خلوات و یارانِ همدل، مجلس دارد و به ذکر می‌نشیند و گاهی شعر می‌گوید و حالاتی مخصوص به خود دارد. نوجوانی بودم که از دیدن چهرهٔ جذابش، لذّت می‌بردم و بوی آشنائی آن ناشناخته، جانم را معطر می‌کرد و... ولی آنطور که باید و شاید «مرشد» را نمی‌شناختم.

با صفا بود و در محیطی که با صفای او ساخته شده بود، تابلو «**نسیه و وجه دستی داده می‌شود حتی بجنابعالی...**» هر تازه واردی را به «صفا» و «وفا» دعوت می‌کرد که خود گفته بود:

کو آنکسی که کار برای خدا کند
بر جای بیوفایی مردم وفا کند

او که در غم خویش بود و از دل پُردرد، نفس بر لب نداشت؛ با نگاهی و گاهی با کلامی، بر چشم و دلِ خلق خدا، نور می‌پاشید. خودی و بیگانه از وجودش، فیض می‌بردند و بهره‌ها می‌گرفتند.

... هرگاه که به «دکهٔ چلوئی» او می‌رفتم با نگاهی نافذ در وجودم نفوذ می‌کرد. ولی افسوس... امروز که او را در یاد خود، زنده می‌کنم، «ساعی» را مرشدی می‌بینم که رونده ای بود زنده به ایمان و احسان.

برخی اوقات که گرفته بود و چشم برهم داشت و در گوشه‌ای از «مسجد جامع» دوزانو را در بغل می‌گرفت و به فکر فرو می‌رفت، دنیایی بود از شکوه و عظمت که زیبایی سکون را به نمایش می‌گذاشت و با سورت عشق آرام سوز خود، غم را مرحبا می‌گفت.

اگر چشمِ دل، باز بود ـ با کمی دقت ـ بوضوح دیده می‌شد که در همان حال که در میانهٔ سالنِ دکهٔ خود، با تنِ محنت کشیده به کار مشغول است، نام محبوب را با ذکر خفی، تکرار می‌کرد و گاهی به «وجد» می‌آمد و زمانی از «حال» می‌رفت و در هر حال، شکوهمند بود و بالنده و پُر از نیروهای خاموش!

ملاقه‌ای پُر از روغن خوش بویِ محلی در دست می‌گرفت و با مهربانی و خوشامدگویی، غذای مشتری را چرب و معطر می‌کرد. با دستِ خود، لقمه‌ای از آشپزخانه بر می‌گرفت و بر دهان شاگرد بچه‌ای که برای صاحب کارش، غذا می‌خرید، می‌گذاشت. بچه‌های دیروز می‌گویند: مزهٔ کبابِ کوبیده‌اش هنوز زیر دندان است!

در هر حالی که بود، پند و اندرز و گفتار دلنشین او، گوشِ دل را می‌نواخت. «برگ» می‌خوری، به مردم «برگ» نزنی! گوشی دسته؟! با لبخندی ملیح، به جوانکی می‌گفت: چرا ازدواج نمی‌کنی؟ برو، برو! تو باید زود زن بگیری... با دیگری نجوا می‌کرد که از کمی مزد و اجرت، گله نکن بابا! سعی کن کار یاد بگیری. خدا بزرگه!

کسی که «مرشد» را شناخته بود، وقتی می‌دید که او چشم به چشمش دوخته و با صدای کشیدهٔ مخصوص به خود، می‌گوید: «حالیته، کجای کاری! گوشی دسته؟!» می‌فهمید که او با دیدهٔ بصیرت، گوشه‌ای از حالت درونی مخاطب را

دریافته است و هشدار می‌دهد.

اگر صاحب حالی را می‌دید، می‌گفت: «آدم عاشق خسته نمی‌شه، از حال میره... می‌فهمی که...». در نظر صاحبدلان، همواره پایگاهی بلند داشت و چه افتادگانی که بوسیلهٔ او به راه کشیده شدند.

و چه بیان دلپذیری داشت آن زمان که ابیاتی از یک غزلش را زمزمه می‌کرد:

زمین و آسمان، شمس و قمر، این آیت عظمی
همه گرد تو می گردند و تو ولگرد صحرائی
تو«مجنون» نیستی، دیوانه‌یی، چون امتحان دادی
تو مجنونی؟ که عمری بی خبر از حال لیلائی؟

فرزندش در مقدمهٔ دیوان او آورده است: «شبی تنها کنارش نشسته بودم و نگاهش می‌کردم. در سکوت، استکان چای خود را برداشت و با آن ظرافت شگفت‌انگیزی که هرگز در کسی ندیدم، مشغول نوشیدن شد و من همچنان مشتاقانه او را می‌نگریستم. سرانجام سد سکوت را شکستم و گفتم: پدر! سرش را به آرامی بلند کرد و نیم نگاهی بمن کرد و گفت: بله! گفتم: تو که هستی، پدرانت که بوده‌اند، از کجائی و چه می‌گوئی؟ به آرامی آخرین جرعهٔ چای را فرو داد و شکرخند بسیار ملایمی زد و در حالیکه با دقت، چوب سیگار خود را آماده میکرد، آرام گفت: «بابا! مادر من زن خوبی بود. خدا رحمتش کنه. پدرم هم مرد خوبی بود. خدا رحمتش کنه. من از آنها چیزها میدانم. آنها بمن چیزها فهماندند. بابا!... ما از خاندان زندیه هستیم. بابا! من تا بیست و دو سالگی سواد نداشتم، کور بودم، خیلی تلاش کردم، از هر کسی چیزی پرسیدم تا سرانجام نشت آبی باز کردم و توانستم چیزی بخوانم. بابا! من روزگار تلخی را پشت سر گذاشته‌ام و تنها حرفی که میدانم و میخواهم مردم از من قبول کنند آنستکه خوب باشند. همین».

«یک عمر آشپزی کرده بود و باین کار عشق می‌ورزید، او دوست داشت که دیگران را سیر کند. هم با چلوکباب و چلوخورشت و هم با سخن و نگاه...»

«مشتری‌های مجانی را هر روز غذا میداد و وقتی می‌پرسیدی چرا؟ می‌گفت: آخه بابا! تو نمیدونی، بعضی آتشها هست که با نان خاموش می‌شود».

و چه زیبا در تضمین غزل حافظ گفته بود:

گر تو خواهی پس از این زندگی ساده کنی
باید اول کمک از مردم افتاده کنی
خویش تسلیم به تقسیم فرستاده کنی
بشنو این نکته که خود را ز غم آزاده کنی
خون خوری گر طلب روزی ننهاده کنی
آخر ای خواجه از این دار جهان خواهی شد
زیر خاک عمل خویش نهان خواهی شد



سالها خاک ره راهروان خواهی شد
آخرالامر گل کوزه‌گران خواهی شد
حالیا فکر سبو کن که پر از باده کنی

در سختی‌ها و مصائب، سخت شکیبا بود و همواره دل با خدایش داشت و از هر آزمایش و فتنه‌ای، سرافراز و برنده بیرون می‌آمد و شاکر بود و تسلیم و راضی.

«یک روز، ظهر هنگام... به او خبر می‌دهند که همهٔ مغازه آتش گرفته وهمه چیز سوخته است. او به آرامی می گوید: خیلی خوب بابا، شما بفرمائید. منهم یواش یواش میام! سپس راه خود را عوض کرده به سوی مسجد می‌رود و آرام نمازی می‌خواند و بعد بسوی محل کار خود می‌رود تا ببیند چه خبر است...»

«چند روز گذشت... مرشد را دیدم. گفتم: شنیده‌ام که مغازه سوخته است. به آرامی گفت: بله... همه چیز سوخت. اما چیزی نیست. تنها غصه‌ام از آن شد که همهٔ اشعارم هم آنجا بود و همه‌شان سوخت... و من میدانستم که حدود سه دفترچهٔ دویست برگی شعر از خویش داشت که در صندوقی گذاشته بود».

مرشد، غزلی برای آن آتش سوزی گفته که دو بیت آن چنین است:

آتش از باطن هر چوب سر آورده برون
بی دلداری و دلجوئی و دلسوزی ما
آتش آن نیست که نمرود برافروخته بود
آتش آنست که شد باعث فیروزی ما

«توکل» و «توسل» او اگر در دو کفهٔ ترازو قرار می‌گرفت: شاهین بر میزان بود. آن زمان که همه چیز را از دست می‌داد و «کفگیر»ش به ته «دیگ» می‌خورد، با توکل، از صفر شروع می‌کرد. با سرودن اشعار مذهبی و مرثیه‌هائی در سوگ ائمهٔ اطهار(ع) از متوسلین با اخلاص محسوب می گردید و سروده‌های او برای ذاکرین، شعر روز بود.

اشعار نیم سوخته «ساعی» به سعی چند تن از دوستانش، در دفتری بنام **«چند برگی از یک دیوان سوخته»** چاپ و منتشر شد که اکنون نایاب

است.

حاج میرزا احمد عابد، معروف به «مرشد» که در شعر «ساعی» تخلّص می کرد، سرانجام در ۲۶ شهریور ماه ۱۳۵۷ هجری شمسی از این دامگه حادثه رخت بربست و بسوی دوست پرکشید.

هروقت به زیارت مزارش - در مسجد ماشاءالله - می روم، پس از فاتحه، این بیت او را می خوانم و برای آن مرشد پر و بال ریخته، از حضرت ذوالجلال طلب رحمت می کنم.

ره دور، وقت دیر، پرو بال ریخته
امروز نوبت کرم ذوالجلال شد

و هر زمان که به محل کار او - در بازار نجّارها - که امروزه تغییر شکل یافته، وارد می شوم، چشمان نجیب مرشد، از تمثال قلمی او، بفرما می زند که: **در میخانه باز است!**
چرا که حافظ گفت:
دوش دیدم که ملائك در میخانه زدند؟!

مثنوی دیده و دل

جوانی درد دل بگرفت و افتاد
همی از درد دل می کرد فریاد
پدر آورد از بهرش معالج
ولی غافل بدی از درد خارج
طبیبش گفت هان دیشب چه خوردی؟
که سودی از حیات خود نبردی
بگفتا بسکه نان سوخته خوردم
خدا را شکر تا اکنون نمردم
طبیب کاردان عافیت جو
به چشمان جوانك ریخت دارو
جوانك گفت از دل در فغانم
چرا دارو کشی بر دیدگانم
طبیبش گفت مسئو ل است دیده
چرا که سوخته نانها را ندیده
دلت سالم بود چشمت مریض است
نبیند عافیت چشمی که هیز است
اگر چشم تو سالم بود و بینا
سوا می کرد از هم زشت و زیبا
خدایا از تو جویم چشم سالم
ندارد چشم سالم غیر عالم
خوشا چشمی که باز است و خدایین
خوشا قلبی که پیدا کرده تسکین
دل و دیده اگر همراه می شد
ز اسرار قدر آگاه می شد
اگر دیده نبیند دل چه داند
خبر را دیده بر دل می رساند
خدایا چشم حق بینم عطا کن
مرا از دست چشم و دل رها کن
چه خوش فرمود آن رند نکوزاد
«ز دست دیده و دل هردو فریاد»
مکن از این جهت «ساعی» بمن خشم
من از دست دلم نالم تو از چشم

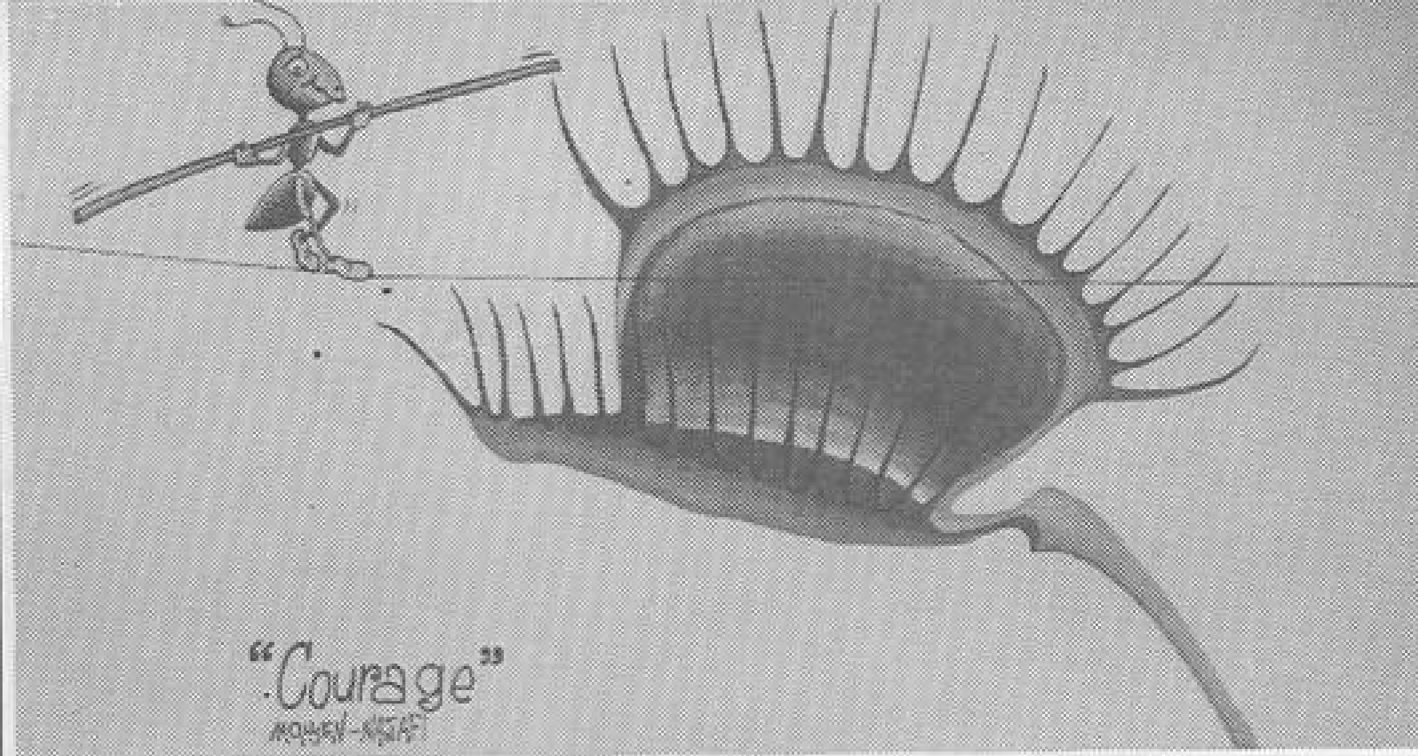
ابیاتی از یك غزل

واعظ اگر چه امر بمعروف واجب است
همچون بکن که قلب گنهکار نشکند
خواهی اگر که سنگ ملامت بما زنی
همچون بزن که گنبد دوّار نشکند
ما را کجا بضاعت سودای یوسف است
میخواستیم که رونق بازار نشکند
بیمار عشق، سیب زنخدانش آرزوست
بگشا نقاب تا دل بیمار نشکند
«ساعی» اگر مسافرت از خویش می کنی
تعجیل کن که قیمت دینار نشکند

حسین آباد عشق

من غم مِهر حسین با شیر از مادر گرفتم
روز اول کامدم دستور تا آخر گرفتم
بر مشام جان زدم یکقطره از عطر حسینی
سبقت از مشگ و گلاب و نافه و عنبر گرفتم

عالم ذرّ، ذرّه ای از خاك پای حضرتش را
از برای افتخار از حضرت داور گرفتم
بر درِ دروازهٔ ساعات یکساعت نشستم
تا سراغ حضرتش از زینب مضطر گرفتم
ناگه از بالای نی فرمود شاه تشنه کامان
سر براه دوست دادم، زندگی از سر گرفتم...



جسارت مور و تبسّم سلیمانی

«صراط» ـ پل صراط ـ در فرهنگ اسلامی و ایرانی ما گذرگاهی است که عبور از آن حتمی، واجب و مقدّر است. «صراط»، پلی است از تار موی باریکتر، از شب دیجور تاریکتر و از شمشیر هندی تیزتر!

ما ـ مطبوعاتیان ـ و بالأخص شاید بتوانیم ادعا کنیم که ما ـ ادبستانیان ـ همواره در حال عبوریم. عبور از گذرگاهی چنین که وصف شد. گذرگاهی چنین، که به وصف در نیاید. تقدیر ما این است. در ادبیّات دینی وملّی ما از این پل بسیار گفته‌اند. یکسوی آن بهشت و یکسوی دیگر آن دوزخ است. امّا قول مشهور و معتبر آنست که هر دو سوی آن دوزخ است! با اینهمه، اگر عابران را دراین معبر زبانِ سخن گفتن باشد، ما می‌توانیم روایتی دیگر داشته باشیم. به این ترتیب که: صراط، پلی است که در یکسوی آن بهشت ودوزخ است ودر سوی دیگر آن هم آنچه هست باز بهشت و دوزخ است. محال است؟ باشد، امّا هست. و شاید همین پل است که مورد اشاره است: «هر که از پل بگذرد خندان بود»!

ما ـ امّا ـ خندان بودن یا خندان نبودن را تجربه نکرده‌ایم، چون از پل نگذشته‌ایم. و اصلاً کسی چه می‌داند؟ شاید این پل، تمثیلی است از «همیشه رفتن» و «همواره خود را روی پل احساس کردن» و «دائماً خویش را عابری درحال عبور از پلی باریکتر و تاریکتر و تیزتر از تار موی وشب یلدا و شمشیر فولادی احساس کردن». شاید صراط، پلی است میان ازلیّت و ابدیّت.

ما البته به روایت دینی و عرفانی و حقیقی و تمثیلی «صراط» و به عبارت دیگر به معانی و تجلیّات ذی مراتب در هرگونه روایتی از آن ـ هر کدام در جای خود و در حدّ خودش ـ وفا داریم. امّا در اینجا اجازه دهید در مقام تمثیل و تشبیه، به ظرافتها و پیچیدگیهای اجتماعی و اجرایی آنچه «کار مطبوعاتی» نام گرفته است نظاره کنیم.

فعالیت مطبوعاتی، «سهل ممتنع» است. این را همه گفته‌اند و همه می‌گویند. ما نمی‌خواهیم همین تعبیر را بیان کنیم. می‌خواهیم بگوییم «در مقام مقایسه»، آن بخش از فعّالیت مطبوعاتی که در درون یکی از قالبهای رسمی روز (از هر نوعش، خواه نوع موسوم به رادیکالیسم انقلابی‌اش و خواه نوع مسمّی به لیبرالیسم روشنفکری‌اش) سامان می‌گیرد وسازمان می‌یابد، «از جهاتی» سهل می‌نماید. و یادتان هست که نوشتیم «در مقام مقایسه» و همین الآن اضافه کردیم که «از جهاتی».

به نظر ما ـ ولی ـ آن بخش دیگر از فعالیتهای مطبوعاتی و فرهنگی و هنری، که وجه غالب و به عبارت دیگر قالب رسمی و قالب روز (رسمی و روز، به معنای رایج در میان گروههای قدیم و جدید) را بر نمی‌تابد و در عین وفاداری به اصول و آرمانهای متعالی و مقدّس و راهبر وهدایتگر، همچنان از قالب‌های غالب (چه در میان رادیکال‌های سخت انقلابی و چه در میان لیبرال‌های سخت روشنفکر) سر بیرون می‌زند، و به استقلال فکر و عمل در شیوه وسیره‌ی فعالیت فرهنگی و هنری خویش میل دارد و مالک مظروفی گسترده‌تر از گنجایش هر ظرفِ استعمال شده‌ای است، آری، این بخش از تلاشهای مطبوعاتی و فرهنگی و هنری، واقعاً ممتنع می‌نماید. در مقام نسبت و مقایسه، فقط این است که سهل نیست! مابقی سهل است، بویژه برای آنکه اهل است!

حرمتگزاریِ مناسب و لازم نسبت به پیش‌کسوتان و متقدمین و استادان و لااقل رؤسای سنّی مجلس ارباب فرهنگ و هنر، در عین حال فارغ از جاذبه‌های فریبنده‌ی مجلسی چنین باز هم کماکان خود را به انجام فریضه‌ی پاسداشتِ فرهنگ و هنر نسل جوان خود جوش وخودروی محصولِ باغ و بوستانِ ادب و فضیلتِ مهمترین انقلاب دینی عصر حاضر، موظف و مکلّف دیدن، کاری است نه چندان خرد. و نیز نه چندان از سر خِرَد!... منظور، خِرَد فرصت‌طلب و منفعت جوی (عقل سوداگر سودا زده) است. خردی که اگر در آنسوی است، می‌خواهد محبوب روشنفکرمآبان باشد. و اگر در اینسوی است، می‌خواهد ممدوح ضدّروشنفکران باشد.

راه استقلال ـ نه استقلال از اصول و آرمانها بلکه استقلال از قالبهای غالب ـ استقبال از بدنامی است. ادّعای بیجای تقوایِ و توکّل نداریم (هرچند: راهرو گر صد هنر دارد توکّل بایدش)، امّا حداقل اگر به ادّعای ناروای «در زمره‌ی فرقه ملامتیّه بودن» نیز دل خوش کرده باشیم، می‌توانیم بر تحمل خویش بیفزاییم؛ و به لطف خدا و یاران خاص او تا حدودی نیز چنین کرده‌ایم.

انصاف این است که استقلال (با همان معانی که اشاره کردیم)، قلم نویسنده و نقّاش رانه به چوب دو سر طلا بلکه به چوب دو سر بلا (تعبیر آبرومندانه‌اش این است!) تبدیل می‌کند. هم اصحاب آن قالب غالب و هم اربابِ این غالب قالب، در عرصهٔ اجرا، چنین قلمی را به نیزهٔ تهمت شبیه خواهند دید!

انصاف این است که استقلال، جرأت و جسارت می‌طلبد. چنان که انقلاب اسلامی ایران نیز باهمهٔ جامعیت و کلیّت خویش در جهان امروز، انقلابِ جرأت و جسارت است. یکی از هنرمندان جوان جامعهٔ خودمان، «جرأت و جسارت» را تصویر و ترسیم کرده است. (به طرح رنگی داخل و گزارش مرتبط با آن ـ در صفحات اخبار فرهنگی و هنری ـ نگاه کنید).

مورچه ـ یا به تعبیر قرآن کریم «نمل» و «نمله» ـ در فرهنگ دینی ما علاوه بر تحرّک و فعالیت و آینده‌نگری وخود اتکایی و فراست و بی‌آزار بودن، سمبل و تمثیل جرأت و جسارت نیز هست. کلام قرآن مجید را مگر نشنیده‌اید. «مور به موران دیگر گفت: به خانه‌هایتان بروید و از سر راه دور شوید که لشکر سلیمان می‌آید، مبادا شما را پامال کند. سلیمان تبسم کرد و...»

سلیمـان حشمت‌الله و سلیمانیـان، البته چنین‌اند. جرأت و جسارت را با تبسم پاسخ می‌دهند. امّا در دنیای امروز، همه سلیمان نیستند و همه نیز سلیمانی نیستند. جرأت و جسارت مور را تبسم سلیمانی لازم است. امّا تیرهای تهمت نیز در جهان امروز و جامعهٔ امروز ـ بی‌آنکه تبسم سلیمانی را الگو قرار دهد ـ بسیار است. «تهمت»ها و «غیبت»هایی که به تعبیر قرآن کریم، نوعی گوشتخواری و مرده خواری است. «ایحبّ احدکم ان یأکل لحم اخیه میتاً»؟ آیا هیچکس از شما دوست دارد گوشت جسد برادرش را بخورد و بجود؟! سلیمانیـان صاحب حشمت حقیقی، جرأت و جسارت را با تبسّم پاسخ می‌دهند، امّا صاحبان قدرت و ثروت و شهرت و شهوت ظاهری و فرضی، با گوشتخواری و مردارخواری!

منصور یقینی

برای مظلومیّت «بوسنی»

در باغهای سارایه‌وو

علیرضا قزوه

همه چیز تمام شد
سرها، شکوفه‌های ریخته در بادند
و ماه،
پنجره‌ای برای گریستن.
ای کاش زمین را آب فرامی‌گرفت
نوح می‌آمد
انسان، پرنده می‌شد
و درخت،
پلی به سمت خدا.
آنها نمی‌دانند
این داغ،
تمام موی زمین را سپید خواهد کرد

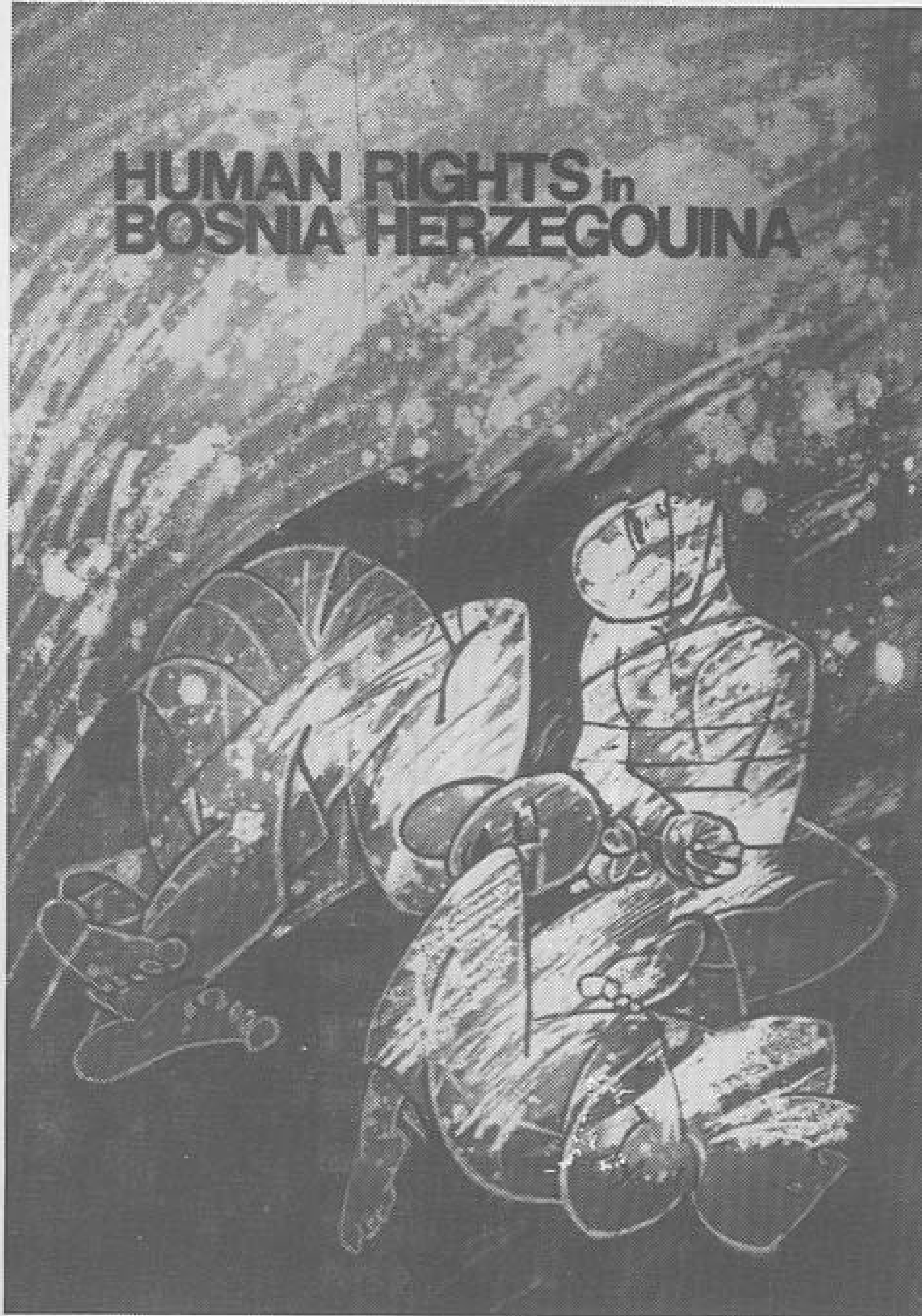
آمدند و رفتند
دهانشان ازبوی نفرت پر بود
تنها سرنیزه‌هاشان بوی گل می‌داد
از شکاف زخمها وارد شدند
رگها را غارت کردند
لبخندها را آتش زدند
شهر، تیر خورده بود.
ماه
درحوض خانه‌ها
خون بالا می‌آورد...

«مادلای» من!
پرندگانت دود می‌شوند
مادلای من!
در آسیابت خون می‌ریزند،
باروت می‌برند.
در چشمهایت قلاب می‌اندازند،
قلب بالا می‌کشند.
صدای درختانت گرفته است
در «موستار» باران مردمک می‌بارد.

ستاره‌های «یائیتسه» مردند
ستاره‌های یائیتسه،
فریاد می‌زدند،
وقتی که مرگ به دیدنشان آمد.
ستاره‌های یائیتسه،
نماز می‌خواندند،
وقتی که مرگ به دیدنشان آمد.



دستمالی بر دهان ماه گذاشتند
که سال، سال تفنگ بود
و سال، سال مرگ سوسن و شب بو بود.
آسمان، به دشواری نفس می‌کشید
بهار، باپرنده‌های کوکی آمد
عقربه‌ها آب شدند
پرنده‌ها خاکستر.
روزها زنگ زدند
تقویم‌ها مردند
و آفتابگردانها
نشسته نماز خواندند.
قطارها
بر ریل باد گذشتند
و خیابان
با چشمهایی از حدقه درآمده
به انتها رسید.
چه کس فانوس زمین را روشن می‌کند؟
چه وقت خیابان کفن می‌پوشد
و به خانه‌ها می‌ریزد؟



گرسنه می‌میریم
با درد می‌میریم
دروغ می‌گوییم
ـ کدام پیروز می‌شوند؟
خلیفه بوش
یا امیر کلینتون؟
کمکها را بنویس!
فهد، ده میلیارد...
کویت، سه میلیارد...
ستارگان یائیتسه یتیم می‌شوند
در حرمسرای «جده»
برای کلینتون دستکش می‌بافند
ستارگان «بی‌حاج» گرسنه می‌میرند

[به خواب می‌روم]
خرمای بغداد را برای کودکانت می‌چینم
و نیشکر «هاوانا» را.
زیتونهای طرطوس،
و اشک کودکان وطنم را.
ازاین ستاره تا آن ستاره تابی می‌بندم
تا کودکان یتیمت بازی کنند
درهای بسته را می‌کوبم
ناقوسها را سیلی می‌زنم
مدام تیر خلاص می‌خورم
گلهای یاسمن
در باغهای «سارایه‌وو» به خوابم می‌آیند
کودکی می‌بینم
با چشمانی سوخته
ـ مقابل آیینه ـ
آیینه نیز جان داده است!
درشکه‌های غربت در خیابان پرسه می‌زنند،
ملحفهٔ آسمان خونی‌ست،

خورشید را
بر روی تخت بیمارستان
پاشویه می‌کنند،
صندلی‌های چرخدار، بال درآورده‌اند
پیراهنهای خاکی،
در گنجه‌ها می‌گریند...

[بیدار می‌شوم]
با چشمهای آبی‌ات مرا می‌نگری
تنها برایت پیامهای تسلیت تلنبار شده‌ست
اخبار ساعت ۶
حرفی نداشت
اخبار ساعت ۸
خونین بود

اخبار ساعت ۹
زرد
اخبار ساعت ۱۰
دردی را دوا نکرد...
من با اشاره حرف می‌زنم
تو بی‌اشاره جان می‌دهی،
چشم آبی‌جان!
من از تو شمع می‌سازم
تو مدام گلوله می‌خوری،
چشم آبی جان!
چه قشنگ «الله اکبر» می‌گفتی
دستم کوتاه است،
مرا ببخش،
چشم آبی جان!

اسفند ماه ۷۱



«... این، از دست‌سازهای «عشقی» است...
«عشقیِ» معروف... و آن یکی، کار استاد قنبری مهر است؛
خوب می‌خواند...»

هشداری دیگر به هنردوستان

□ سید احمد سام

خشک سیمی خشک چوبی خشک پوست
از کجا می‌آید این آوای دوست؟
...
پس حکیمان گفته‌اند این لحنها
از دوار چرخ بگرفتیم ما
بانگ گردشهای چرخست این که خلق
می‌سرایندش به تنبور و به حلق
مومنان گویند کآثار بهشت
نغز گردانید هرآوازِ زشت
ما همه اجزای آدم بوده‌ایم
در بهشت آن لحنها بشنوده‌ایم
...
پس غذای عاشقان آمد سماع
کاندرو باشد خیال اجتماع
مولوی

■ خبر درگذشت استاد احمد عبادی زمانی به ما رسید که در آستانهٔ سال نو و به دلیل شتابی که در انتشار و توزیع ادبستان اسفندماه ـ قبل از آغاز تعطیلات نوروزی ـ داشتیم، آخرین صفحات شمارهٔ قبل، مراحل فنّی چاپ را طی می کرد و به همین جهت نتوانستیم یادی از این یگانهٔ تاریخ موسیقی معاصر ایران (در زمینهٔ سه تار نوازی) کرده باشیم. تعطیلات نوروزی نیز مزید بر علّت شد و امکان برقراری تماس با یاران و دوستان استاد عبادی را از ما گرفت. لیکن توانستیم یکی دو مطلب به یاد مرحوم استاد فراهم آوریم و امیدواریم در شماره‌های آیندهٔ ادبستان نیز بتوانیم مقالاتی دربارهٔ زندگی هنرمندانه و هنر منحصر به فرد وی تقدیم خوانندگان علاقه‌مند کنیم.

به هر تقدیر، مرگ استاد احمد عبادی هشدار دیگری است به زندگان هنردوست و هنرمند، و یادآوری این نکته که در حال حاضر فقط تعداد انگشت شماری از استادان قدرِ اوّل موسیقی سنّتی و ملّی ایران زنده‌اند. کسانی که تعدادشان تحقیقاً از انگشتان دو دست فراتر نمی‌رود و استادانی که بیش از نیم قرن از عمر خود را در خلوتِ گزیدهٔ خویش به ممارست و فراگیری و آموزش ردیف موسیقی ایران و خلاقیّت‌های ویژهٔ آن گذرانده‌اند و امروز سینهٔ آنان گنجینهٔ بی بدیلی از نغمات و گوشه‌ها و فراز و فرودهای موسیقی عمیق و تأمّل برانگیز این آب و خاك را درون خود نگاه داشته است. و ما، هرگاه که یکی از این بزرگانِ هنر روی در نقاب خاك می کشد، اندکی به خود می‌آییم و انگشت حسرتی به دندان می گیریم که ای کاش او را بیشتر شناخته و شناسانده بودیم. کاری که بر عهدهٔ متولّیان هنر اصیل و متعهّد کشور و نیز بر ذمّهٔ مسئولین صدا و سیما و ارباب جراید است و با هیچ بهانه‌ای نمی توان از زیر بار آن طفره رفت و شانه خالی کرد.

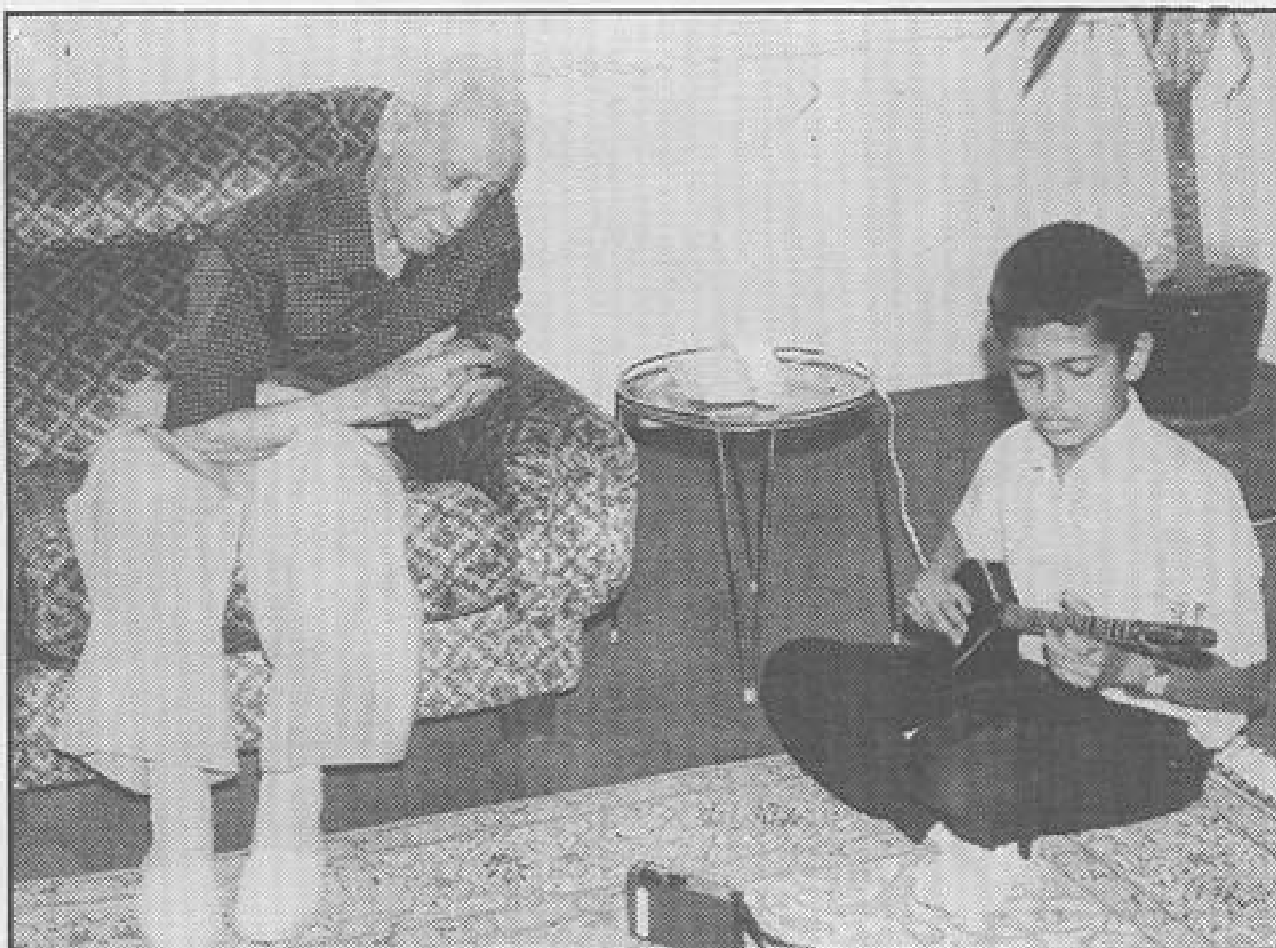
... آخرین حضور استاد عبادی در رسانه‌ها و مطبوعات کشور به سه سال قبل بر می گردد. به گفت و شنود صمیمانه‌ای که در ادبستان شمارهٔ ۷ منتشر

شد، در تابستان ۶۹ و اندکی پس از وقوع زلزلهٔ مهیب گیلان و زنجان؛ و هنوز صدای حسرتبار و افسردهٔ «عبادی» در گوشمان، که می‌گفت: «ای کاش می‌توانستم به نفع زلزله‌زدگان کنسرت بدهم» لیکن افسوس که گذشت عمر و کهولت سن و پشت خمیده‌اش به او چنین اجازه‌ای را نمی‌داد. استاد عبادی از جملهٔ هنرمندانی بود که هرگز ابتذال و مادّیات و اغراض شخصی را با هنر خویش در نیامیختند و از همین روست که نام و یاد وی در کنار سایر قافله سالاران کاروان هنر در دل هنر دوستان ایرانی باقی خواهد ماند.

استاد احمد عبادی آخرین فرد از خانواده‌ای بود که در کشور ما به «خاندان هنر» ملقّب و معروف شده‌اند و آن طور که شنیده‌ایم و می‌دانیم، آثار متعدّدی از وی در زمینهٔ بدیهه‌نوازی و همراهی با آواز و ابداع کوکهای جدید برای سه‌تار باقی مانده است (که مدّتی قبل آلبومی حاوی دو نوار کاست از ابداعات استاد توسّط انتشارات سروش منتشر شد). و اجازه دهید همین جا اشاره کنیم در اوضاع و احوالی که هر روز بُعدی از ابعاد متنوّع و متلوّن «تهاجم فرهنگی غرب» مورد بحث و اظهار نظر مطبوعات و کارگزاران فرهنگی و هنری کشور قرار می‌گیرد، یکی از راههای مقابله و بلکه بهترین راه مبارزه با این سیل مهیب تبلیغاتِ مستقیم و غیر مستقیم مطبوعاتی، ویدیوئی ـ و احتمالاً ماهواره‌ای ـ بازگشت به خویش، شناختن و شناساندن «خویشتن خویش» فرهنگی و هنری است در تمامی زمینه‌های فرهنگی؛ و موسیقی و حوزهٔ وسیع آن نیز قطعاً از این قاعده مستثنی نیست. اگر می‌خواهیم روز به روز از اقبال جوانان تشنه (و بعضاً نوجوانان کم اطلاعمان) نسبت به آهنگها و ترانه‌های بی ارزش و مبتذل غربی بکاهیم، و اگر نگران افزایش روزافزون متقاضیان موسیقی بیگانهٔ وارداتی هستیم، راهی بجز شناساندن آثار عمیق و گویا و لطیف و پر رمز و راز «موسیقی خودی» نداریم؛ موسیقی‌یی که به واقع اگر از سوی «اهل»اش عرضه شود، در بعضی مواقع به قلمرو دست نیافتنی و ملکوتی عرفان نیز نزدیک می‌شود.

اکنون استاد عبادی در گذشته، امّا آثار وی به جا مانده است. آثاری که به اعتراف تمامی نوازندگان و موسیقی شناسان کشور در هنر سه‌تار نوازی، بی نظیر است. آثاری که هر یک از آنها به روشنی نمایانگر غم و شادی، قبض و بسط و حالات بدیع روح بزرگ این بزرگترین بدیهه پرداز و سه تار نواز معاصر ما است، بلکه فراتر از آن انعکاس گوشه‌هایی از رنجها و شادیها و دقایق حسّاس روح ملّتی در طول تاریخ خویش است.

اکنون انتظار می‌رود همّت دست‌اندرکاران هنر موسیقی کشور و نیز همکاری و همیاری دوستان و شاگردان هنرمند استاد عبادی باعث شود تا ساخته‌های وی به بهترین نحو در اختیار نسل جوان قرار گیرد. نسلی که بعضاً نام وی را نیز تاکنون نشنیده‌اند، امّا متأسّفانه نام و نشانی‌های دقیق بعضی خوانندگان و نوازندگان آلوده به ابتذال روز غرب را به خوبی می‌دانند...


استاد عبادی، با آن که در سالهای پایانی عمر پر بار خود، به علت کهولت و بیماری آرتروز، کار آموزش و تربیت شاگردان را وانهاده بود؛ هیچ‌گاه از پذیرفتن و شنیدن صدای ساز هنرجویان و راهنمایی آنان دریغ نمی‌کرد.

به یاد مرحوم استاد احمد عبادی

... از «او» ست

من سه تاری دارم از ایّام دور
زادگاهش بستر باغ بلور
شب که قلبم را نظافت می‌کنم
سوره‌ای با او تلاوت می‌کنم
او نیاز پاک روحانی ما است
داستان داغ هجرانی ما است
ای سه‌تار! ای مسقط‌الرّاس بهار
ای تسلی خانهٔ شبهای تار
ای طنینِ نای تو تفسیر عشق
ای تعهّدنامهٔ تقریر عشق
ای زلال چشمه‌سار آفتاب
ای نگاهت زاد بوم شعر ناب
رازدارت صبحگاهان مست بود
او در آغوش سه تار خود غنود
هر که را حق روح والا داده است
مژدهٔ وصلش به بالا داده است
هر که او کار «عبادی» می‌کند
گرچه شاگرد، اوستادی می‌کند
سازِ او چون نردبان بینش است
لطف حق را جلوه‌ای از تابش است

سوز عرفان، ساز عرفانی از «او»ست
تا ابد باقی است یا فانی از «او»ست
سازِ «او» میراث درك کبریاست
رویش تجدید بیعت با خداست
سازِ عرفان و عبادت کوك کرد
چهرهٔ ابلیس را ملکوك کرد
بانگ سازش بود «یاالله»او
گویی از دل بر می‌آمد آهِ او
قلب او در قلب سازش می‌تپید
برق عشق از سیم تارش می‌جهید
زخم عشقش گرچه دل را سوخت، ساخت
زخمه را بر پردهٔ دل می‌نواخت
هر که چون او نیکرای و نیکخوست
آیهٔ «بشرعبادی» بهر اوست
خلسهٔ روح است نای ساز او
تا ابد جاوید باد آواز او

سیدامیر حسین سام ـ کرمان، سال اوّل دبیرستان

... همه خودرا استاد می‌دانند!

■ دکتر ساسان سپنتا



سه‌تار و سابقه آن

سه‌تار سازی است که به مناسبت ظرافت و خوش‌صدایی و حجم محدود صدای حاصله برای نواختن اهل دل مناسب است. این ساز برای بیان احساسات درونی و راز و نیاز باطنی مطلوب است و از این نظر بیشتر سالکان طریقت اگر خواسته‌اند سازی را انتخاب کنند به نواختن سه‌تار پرداخته‌اند.

این ساز ظریف و کوچك دارای کاسه‌ای است به شکل (تقریبی) کروی، و تا حدی گلابی‌شکل که از وسط نصف شده باشد و به دسته‌ای باریك متصل است. از نظر تاریخی سه‌تار به تنبور نزدیك‌تر است با این تفاوت که کاسهٔ طنینی تنبور و دستهٔ آن از سه‌تار بزرگتر و دسته آن طویل‌تر بوده است. تنبور را با انگشتان پنجه راست (بدون شست) می نوازند ولی در سه‌تار ناخن انگشت سبابه دست راست عمل مضراب را انجام می‌دهد. موسیقیدان بزرگ **ابونصر فارابی** در کتاب جامع و مفصل خویش به نام **«الموسیقی الکبیر»** که در اوائل قرن چهارم هجری قمری به زبان عربی نوشته است شرح مفصلی از تنبور بغدادی و تنبور خراسانی را ذکر کرده است و شیوهٔ پرده بندی یا به قول فارابی «دساتین» هر دو ساز را به طور مفصل و مشروح توضیح داده است. آنچنان که ابونصر فارابی توصیف کرده است دو نوع تنبور مذکور در عهد او دارای دو «وتر» یا «زه» یا به بیان امروز «سیم» بوده است (لازم به ذکر است که امروز بیشتر تنبور را یکی از سازهای محلی ایران تلقی می کنند که دارای دو یا سه سیم است و بیشتر توسط دراویش منطقه کردستان یا کرمانشاه نواخته می شود).

همانگونه که از نام سه‌تار برمی آید این ساز ابتدا دارای سه سیم بوده است. هنوز هم برخی از اهل فن آن را «سه‌سیم» می نامند. سیم چهارم سه‌تار را میرزا محمد تربتی خراسانی (متولد اصفهان) ملقب به مشتاقعلی‌شاه که در اواخر قرن دوازده و اوایل قرن سیزده هجری قمری می‌زیست به این ساز اضافه کرد که به نام سیم «زنگ» یا **«سیم مشتاق»** مشهور است و این همان سیمی است که بین سیم زرد سل و سیم زرد بم بسته می شود. شیوهٔ نواختن سه‌تار با ناخن انگشت سبابه دست راست است که به جای مضراب مورد استفاده قرار می گیرد. حرکت ناخن به طرف داخل را **«مضرابِ راست»** و حرکت به طرف خارج را **«مضراب چپ»** می‌نامند و بیشتر نتهای به اصطلاح **«زینت»** با مضراب چپ نواخته می‌شود. وسعت این ساز حدودِ دو اکتاو (هنگام) و پنج نت است و شیوه پرده‌بندی آن در قدیم به صورتی بوده است که هر دستهٔ آن بیست و دو پرده می بسته‌اند و بعدها برخی چند پردهٔ اضافی هم به آن اضافه کردند. اسامی سیم‌های سه‌تار به اصطلاح قدما به این صورت بوده است که سیم اوّل آن را «حاد» می نامیدند که امروز نت دو (روی خط اوّل زیر پنج خط حامل) کوك می شود و سیم دوم را «زیر» می نامند که امروز نت سُل (زیر دوخط اضافی پائین خطوط حامل) کوك می شود و سیم سوم به نام «زنگ» یا سیم «مشتاق» که به تناسب مایه‌ای که اجرا می شود متغیر کوك می شود و نیز سیم چهارم با نام «بم» بوده است که آن هم به تناسب، متغیر کوك می شود.

از استادان اواخر عهد قاجار که در نواختن سه تار مهارت داشت مرحوم میرزاعبدالله (پدر مرحوم احمد عبادی) از همه مشهورتر است. او در نواختن تار هم یکی از معدود روایت‌کنندگان معتبر ردیف موسیقی ایرانی محسوب می‌شود. نواختن سه تار با تکنیك صحیح به طوری که از به اصطلاح شلوغ زدن ساز پرهیز شود دقت و ممارست بسیار لازم دارد و آموختن آن را باید با روش صحیح و مطلوب با مضرابهای چپ و راست منظم نزد استاد قابلی فراگرفت.

خاندان هنر

در تاریخ موسیقی ایران سابقهٔ خاندانی مطرح است که حدود یك قرن از تاریخ هنر ایران را در بر می گیرد و چهره‌های درخشانی از آن به عالم موسیقی ایرانی خدمت کردند و هرکدام از آنان در حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی نقش مؤثری داشتند. از متقدمان آن خاندان **آقاعلی‌اکبر فراهانی** را باید ذکر کرد. او فرزند شاه‌ولی بود که طبع شعر هم داشت و از سیرت درویشان پیروی می کرد. روایات متعدّدی از استادی او در نواختن تار و تاثیرانگیزی نوازندگی او در دست است. یك تابلو نقاشی توسّط **میرزاابوالحسن خان صنیع‌الملك** به دستور ناصرالدین شاه از او و چند تن از شاگردانش کشیده شده است. صنیع‌الملك در وسط تابلو چهرهٔ **آقاعلی‌اکبر** را در حالی نقاشی کرده است که تار خود به نام «قلندر» را در دست دارد و چهرهٔ هفت تن از شاگردان او را در کنار استاد ترسیم کرده است. ساز اختصاصی **آقا علی اکبر** تار بود و روایاتی از شیوهٔ نوازندگی او باقی مانده است. در حال حاضر بجز روایات مذکور و نقش چهرهٔ او که توسّط نقّاش سابق‌الذکر کشیده شده و چند قطعه شعر، تصنیفی در گوشهٔ عراق (از دستگاه ماهور) که منسوب به **آقا علی‌اکبر** است و توسّط آقای ابراهیم منصوری به روایت حاجی خان به خط نُت نوشته شده است از او به یادگار مانده است.

آقا علی اکبر عمر طولانی نداشت و به طوری که **روح‌الله خالقی** در کتاب «سرگذشت موسیقی ایران» جلد اوّل نقل کرده است، او هنگام فوتش با یکی از همسایگان دربارهٔ صدای ساز مشاجره داشته تا شبی با تار خود که **«قلندر»** خوانده می شد به بام خانه می رود و به مناجات و راز و نیاز مشغول می شود و همانجا می خوابد و بامدادان او را درگذشته می یابند. این **آقا علی اکبر** پدر بزرگ **استاد احمد عبادی** است و ردیف دستگاههای موسیقی ایرانی که امروز باقی مانده است در واقع روایت **آقا علی اکبر** است که به شاگردان خود آموخت و امروز به یادگار باقی مانده است. **آقا علی اکبر** سه پسر داشت که یکی از فرزندان او به نام میرزاحسن در نواختن تار و سه تار از تعلیمات پدر استفاده کرد ولی در جوانی درگذشت.

فرزندان دیگر آقاعلی اکبر یکی **میرزا عبدالله** (پدر احمد عبادی) و دیگری **آقا حسینقلی** بودند که هر دو در سنوات بعد از استادان نام‌آور موسیقی و روایت کنندگان ردیف موسیقی ایرانی به شمار آمدند و به اختصار چند سطری راجع به آنان نیز ذکر خواهم

کرد.

چون آقا علی اکبر عمر طولانی نکرد، دو فرزند اخیرالذکر او که در ایام حیات آقا علی اکبر خردسال بودند نتوانستند از تعلیمات پدر استفاده کنند و به این مناسبت موسیقی را از پسر عموی خود آقا غلامحسین فرا گرفتند. همین دو فرزند آقا علی اکبر بودند که چراغ هنر این خاندان را روشن نگاهداشتند و با علاقمندی و پشتکار در حفظ و اشاعهٔ آهنگهای گذشته که سینه به سینه به آنها منتقل شده بود همت گماشتند. از حسن اتفاق با اختراع دستگاه «حافظ الاصوات» توسط «توماس ادیسن» مخترع نامدار و چندی بعد با تکمیل آن به صورت «گرامافون» در اواخر عهد ناصرالدینشاه آثاری از نوازندگی و اثر پنجهٔ میرزا عبدالله و آقا حسینقلی با آن دستگاههای اولیّه ضبط شد و باقی ماند. امروز ما می توانیم با استفاده از تمهیداتی مستقیماً از طریق شنیدن آن آثار نفیس صوتی با شیوهٔ نوازندگی و اثر پنجهٔ آن دو استاد موسیقی عصر قاجار آشنائی حاصل کنیم.

میرزا عبدالله ابتدا تعلیمات موسیقی را از برادر بزرگتر خود میرزاحسن فرا گرفت و سپس نزد پسر عموی خود آقا غلامحسین به تکمیل تعلیمات خود پرداخت. او تعلیم برادر کوچکتر خود آقا حسینقلی را نیز به عهده گرفت و آقا حسینقلی اخیرالذکر بعدها توانست از تعلیمات پسرعموی خود آقا غلامحسین نیز استفاده کند. میرزا عبدالله با کمك سیّداحمد نامی که سه تار می نواخت ردیف موسیقی ایرانی را مرتب کرد و آن را به شاگردان خود آموخت. بیشتر ردیفی که استادان بعداً به آن متکی بودند مأخوذ از همان ردیفی است که توسط میرزاعبدالله به شاگردانش تعلیم داده شد.

استاد علینقی وزیری مدّتی نیز نزد میرزا عبدالله (و آقا حسینقلی) رفت و ردیف موسیقی ایرانی را حضوراً به خط نوت نوشت. وزیری بعدها که مدرسهٔ عالی موسیقی را تأسیس کرد (اسفند ۱۳۰۲ هجری شمسی) آن نت‌ها را در اختیار شاگرد خود موسی معروفی قرار داد و مرحوم موسی معروفی نیز آنها را مرتب کرد، با مقایسه با نمونه‌های روایت شده دیگر از شاگردان دیگر میرزا عبدالله آن را برای چاپ آماده کرد. این همان ردیفی است که در سال ۱۳۴۲ هجری شمسی به نام «ردیف موسیقی ایرانی» توسط هنرهای زیبا در تهران به چاپ رسید.

استاد نام‌آور دیگری که از این خاندان برخاست برادر کوچکتر میرزا عبدالله به نام آقا حسینقلی است که او نیز از نوازندگان برجستهٔ تار در اواخر عهد ناصری به شمار می آید و خود شاگردان متعددی تربیت کرد. برخی از شاگردان او نیز مانند غلامحسین درویش، علینقی وزیری، مرتضی نی داود و علی اکبر شهنازی (فرزند آقا حسینقلی) در سنوات بعد خود از استادان نام آور موسیقی ایرانی به شمار آمدند. مشهورترین هنرمندان خاندان هنر بعد از میرزا عبدالله و آقا حسینقلی که هنر خانوادگی خود را تداوم بخشیدند برخی فرزندان آنان بودند. دو فرزند آقا حسینقلی یعنی علی اکبر شهنازی و عبدالحسین شهنازی (که نزد برادر بزرگتر خود موسیقی آموخت) و فرزند آقا میرزا عبدالله یعنی احمد عبادی چراغ هنر آن خاندان را روشن نگاه داشتند و بهترین یادگار خاندانی به شمار آمدند که بیش از یك قرن در تاریخ هنر ایران به هنرمندی مشهور شدند.

استاد احمد عبادی

ـ احمد عبادی در سال ۱۲۸۵ هجری شمسی متولد شد. همانگونه که ذکر کردیم پدر او میرزا عبدالله از استادان مشهور تار و سه تار بود. آن گونه که خود ذکر می کرد در واقع موسیقی ایرانی در خاندان آنها ارثی بود. حدود هشت سال از عمر عبادی در خانه پدر که محل اجتماع هنرمندان و شاگردان موسیقی بود سپری شد، در همان خانه پدری بود که با نواهای موسیقی آشنا شد. محیط هنری و محفل گرم خانوادگی میرزا عبدالله در پرورش ذوق هنری عبادی بسیار مؤثر بوده است. عبادی ابتدا با فراگرفتن تنبك با قطعات ضربی و برخی تصنیفهای عهد مورد نظر آشنائی حاصل کرد و سپس به فرا گرفتن سه تار پرداخت. دیری نگذشت که پدر او میرزا عبدالله درگذشت و عبادی آموختن سه تار را نزد خواهران خود ادامه داد، به ویژه یکی از خواهران او که سمت استادی بر وی داشت در آموزش موسیقی به برادر خود کوشش بی‌دریغ روا داشت. عبادی می گفت با آنکه در سنوات بعد، سالها بود که آن خواهر نواختن سه تار را ادامه نداده بود، معهذا هر وقت عبادی در نواختن گوشه‌ای از دستگاههای موسیقی به اشکالی بر می خورد یا نغمه‌ای را فراموش می کرد عبادی نزد خواهر می‌رفت و آن خواهر سعی می کرد با آواز و به قول خود عبادی با «دلی‌دلی» نغمه مذکور را به عبادی بیاموزد و اشکال برادر را رفع کند.

یکی از سه‌تارهائی که مورد علاقهٔ عبادی بود سه‌تار ناصرالدین شاه قاجار بود که بعد از گذشت سالیان درازی برحسب تصادف عجیبی به دست عبادی رسید، که خود داستان جالبی دارد.

در سفر دوم ناصرالدینشاه به اروپا یکی از ایرانیانی که سالهاقبل از آن به اروپا رفته بود با خود سه تاری از ایران به فرانسه برده بود و می نواخت وی آن را به رسم هدیه به ناصرالدینشاه تقدیم کرد.

ناصرالدینشاه از این هدیه خرسند شد و آن را همراه خود به ایران آورد و پس از چندی سه تار مذکور را به یکی از نزدیکان خود بخشید. در آن زمان میرزا عبدالله استاد تار و سه‌تار بود. و بسیاری از فرزندان رجال و خانواده‌های سرشناس نزد او به آموختن سه‌تار می‌پرداختند. یکی از شاگردان میرزا عبدالله فرزند خواندهٔ شخصی بود که سه‌تار را از ناصرالدینشاه دریافت کرده بود. وی آموختن سه‌تار را نزد میرزا عبدالله آغاز کرد ولی نتوانست مدتی از استاد استفاده کند و دنبالهٔ تعلیم را رها کرد و میرزا عبدالله نیز پس از چندی درگذشت. در سنوات بعد آن شاگرد سه‌تار صاحب دختر و پسر و نوه و نتیجه شد و گرد پیری بر سر ورویش نشست. درحدود چهل سال پیش یك روز که پیچ رادیو را گرداند صدای سازی به گوش اورسید که طنین آن برای او بس آشنا بود و آن صدای سه‌تار یعنی همان سازی بود که در سالیان دراز قبل روزگاری به فراگیری آن پرداخته بود و آموزش آن را رها کرده بود و سه‌تار تاریخی را هم به کنج فراموشی سپرده بود. چند روز بعد که یکی از دخترها و دامادش به خانهٔ او آمده بودند باز صدای سه‌تار از رادیو شنیده



شد. او از دامادش پرسید که این صدای سه‌تار کیست که به این خوبی می‌زند؟ دامادش به او پاسخ می‌دهد که این صدای سه‌تار **استاد احمد عبادی** است. شاگرد سالخوردهٔ سه‌تار می‌گوید که من از صدای سه‌تار این نوازنده که از رادیو می‌شنوم بیاد ایام جوانی خود می‌افتم که نزد استاد بزرگوارم میرزا عبدالله به فراگرفتن آن ساز مشغول بودم. داماد او که با عبادی آشنائی داشته خنده‌ای می‌کندو میگوید اتفاقا نوازنده‌ای که صدای ساز او را شنیدید پسر میرزا عبدالله است. شاگرد سابق سه‌تار می‌گوید اتفاقاً من در یکی از صندوقهایم در آبادان سه‌تاری دارم که میل دارم این سه‌تار را به یاد درسهایی که از میرزاعبدالله آموخته‌ام به پسرش هدیه کنم. روز بعد که عبادی در اداره نشسته بود با کمال تعجب داستان مذکور را از زبان داماد آن شاگرد سالخورده سه‌تار می‌شنود و شخص مذکور می‌گوید اکنون قرار است من سفری به آبادان بروم و آن سه‌تار را برای شما به تهران بیاورم. پس از مسافرت آن شخص به آبادان چند ماه بعد سه‌تار موعود به دست **استاد احمد عبادی** رسید و سیم و پرده‌های آن موردِ مرّمت قرار گرفت و به نواختن آن مشغول شد. خود استاد عبادی می‌گفت: «پیش از آن که زخمه برسیم آن سه تار بزنم مدتی به فکر فرومی‌روم و از بازی‌های تقدیر وروزگار تعجب می‌کنم که چگونه این ساز نفیس بعد از این مدت طولانی به دست من رسید.»

حدود سی‌سال پیش روزی که به اتفاق **دکتر داریوش صفوت** نزد استاد عبادی بودیم، تصمیم گرفته بودم یکی از آثار اجرا شده توسط میرزا عبدالله را که از ضبطهای اولیهٔ دورهٔ قاجار بازیافت صوتی کرده بودم به گوش او برسانم تا پس از سالها صدای ساز پدر خود را بشنود. پس از آماده کردن دستگاه هنوز چند ثانیه‌ای از مضراب دلنشین میرزا عبدالله نگذشته بود که عبادی با شور و حال فوق‌العاده‌ای گفت: «این صدای ساز پدرم هست...» و پس از استماع ساز پدر از ویژگیهای او سخن به میان آورد و سه تار سابق‌الذکر را که از دورهٔ ناصرالدین شاه بر اثر بازی تقدیر به دست او رسیده بود از قفسه بیرون آورد و مدتی با آن نواخت و از نفاست ساخت آن مدتی سخن گفت.

احمد عبادی از اولین نوازندگانی است که در رادیو سه‌تار نواخت و نوای دل‌انگیز سازش که قبل از تأسیس رادیو در محافل خصوصی فقط به گوش دوستان نزدیك می‌رسید، توسط رادیو به گوش همهٔ علاقمندان رسید. او در رواج نوازندگی سه‌تار و جلب علاقمندان و هنرجویان به نواختن این ساز سهم بسزائی دارد. نوازندگی او گاه به صورت تنها (سلو) و گاه در برنامه‌های گلها با همکاری و مشارکت برخی خوانندگان ممتاز به گوش علاقمندان می‌رسید. از سالهای پیرامون ۱۳۳۱ که به تدریج برخی برنامه‌های رادیو روی نوار مغناطیسی ضبط و پخش شد، عبادی براثر شنیدن صدای ساز خود به این واقعیت پی برد که سبك نواختن این ساز احتیاج به تجدیدنظر دارد و به فکر اصلاح صدای ساز و شیوهٔ نواختن آن افتاد. او با کوشش پی گیر توانست که هر دو مورد را اصلاح کند و شیوهٔ نوازندگی را از حالتی که خود «شلوغ» می نامید به وضعیت منظم و آراسته‌تری تغییر دهد. به نحوی که مضرابها شفاف و قابل تشخیص باشند.

در سالهای اخیر کمتر شرحی از او در نشریات به چاپ رسیده است. جای خوشوقتی است که در ماهنامهٔ ادبستان (شمارهٔ ۷ تیر ۱۳۶۹) مصاحبه و شرحی از او به چاپ رسید و دیدگاههای او در موارد مختلف موسیقی در آن مصاحبه ذکر شده است. عبادی در مصاحبه سابق‌الذکر می گوید: «اوج کار من زمانی بود که در رادیو کار می‌کردم. آقای پیرنیا [مبتکر و سرپرست برنامه گلها] مشوق من بود». در مورد سبك سه‌تار در همان مصاحبه ذکر کرده است که او پس از ممارست بسیار سبك سه‌تار را از شلوغ‌نوازی عوض کرد، به طوری که هویت مستقلی یافت. عبادی در مصاحبهٔ مذکور از آنهایی که به نواختن ساز «جنبهٔ نمایشی» می‌دهند و روی ساز خم می‌شوند یا حرکات عجیب و غریب از خود درمی‌آورند و سیمهای سه‌تار را بدون درنظر گرفتن تکنیك آن با هم به صدا در می‌آورند و شلوغ می‌نوازند، انتقاد کرده است. عبادی می گوید: «آخر کجا دیده اید که چهار انگشت را روی سیمهای سه‌تار بکوبند! هرسازی را باید به شیوهٔ اصیل و صحیح خودش زد.» این همان روشی است که **استاد علینقی وزیری** در نواختن تار و سه‌تار از بدو تأسیس مدرسه عالی موسیقی (حدود هفتاد سال پیش) همواره به شاگردان خود توصیه می‌کرد و می‌گفت: «بهنگام نواختن تار و سه‌تاراز شلوغی سیمها پرهیز شود و فقط با همان سیمی که می‌خواهید بزنید، کار کنید. طلاقت بیّان لازم است نه هلهله.» خود **استاد وزیری** که از بهترین نوازندگان تار و سه‌تار به شمار می‌آمد در اجراهای خود همواره این قاعده را رعایت می‌کرد. **استاد ابوالحسن صبا** که علاوه بر ویلن از استادان سه‌تار نیز به شمار می‌آید در سبك نواختن این ساز به همین نحو عمل می‌کرد و مضرابهای چپ و راست شمرده او دارای نظام دقیق و آراستگی لازم بود.

استاد عبادی عقیده داشت: «نوای ساز باید به دلها اثرکند و مسلماً تکنیك تهی از احساس هرگز تاثیری به جای نمی‌گذارد. تکنیك باید وسیله‌ای برای بیان رساتر و واقعی‌تر احساس باشد.» او از این که به برخی نوازندگان استاد خطاب می‌شود اظهار نارضایتی می‌کرد و می‌گفت: «پدرمن مرحوم میرزا عبدالله بود و عمویم مرحوم آقاحسینقلی. جدمان مرحوم آقا علی اکبر فراهانی بود... ولی هیچ وقت هیچ یك از این‌ها خودشان را گم نکردند. من خودم واقعا خجالت می‌کشم وقتی مرا استاد صدا می‌زنند...» (به نقل از شمارهٔ ۷ ادبستان) او بارها می گفت که در این سرزمین متأسفانه همه خود را استاد می‌دانند و هیچ منطقی برای احراز لقب هنرمند و استاد و غیره و درواقع هیچ ضابطه‌ای وجود ندارد و همین، یکی از مهمترین علل ناشناخته ماندن هنر و هنرمند واقعی است.

درنیمهٔ دوم اسفند ۱۳۷۱ خبر بیماری و درگذشت **استاد احمد عبادی** جامعهٔ هنر و موسیقی و علاقمندان آن را عزادار کرد. او با مشارکت فعال هنری خود در نیم قرن اخیر آثار فناناپذیری از اجرای سه‌تار به صورت صفحه و نوار از خود به یادگار نهاد که بدون شك از آثار ممتاز این ساز در تاریخ موسیقی ایران به شمار میآید. یاد او گرامی باد.



● به یاد استاد احمد عبادی

همنوای سنّتها در مسیر ابداع

● م ـ میرزاده



ناگهانی می شنوی که آن جانِ عاشق، آن استاد بی همانند، در انزوای آرام خود، سبکبال، از فراز اعتنای جهان در گذشته است.

سپس، غبار بادهای دوستانه و دشمنانه فرو می نشیند و ناگهان همه شروع می کنند به بازیافت ارزشهای وجودی او. چه به تعبیر «گیلبر رایل»: **تاریخ هنگامی آغاز می شود که غبار بادها فرو نشسته باشد.**

سخن دربارهٔ **عبادی** است و نقش و نشان و جایگاه راستین او در موسیقی امروز ایران و به راستی، اگر بخواهیم با تکیه بر ارزشها و معیارهای سنّتی، یك نفر را در موسیقی اصیل ایران، و دربرگیرندهٔ جمیع شرایط استادی و به مثابه نمادِ این عنوان بدانیم، باید که بر نام او درنگ کنیم. موسیقی سنتی ایران، بویژه در دهه های اخیر، در وجود او تجسّم و تبلوری انسانی می یافت؛ چه، او از یك سو فرزند «میرزا عبدالله» و آخرین شاخه از شجرهٔ ذوق و آگاهی **آقا علی اکبر فراهانی** بود، و از سوی دیگر سنّت و بدعت را بر شالودهٔ درك و جذب عمیق اصالت و ضرورت ـ به شیوه ای متوازن ـ درهم آمیخته بود. آنچه به سبك عبادی، ویژگی و تشخّص می بخشد، حضور حال و هوای زمانه در ساز و نواز او، در عین حفظ ساختار و محتوای اصیل و سنتی است. چنین است که ساز او، ضمن ریشه داشتن در عمیقترین لایه های سنّتهای کهن موسیقی، بیانی امروزین دارد. به عبارت دیگر، او از این توانمندی شگرف برخوردار بود که افزون بر حفظ و عرضه داشت درونمایهٔ سنّتی آثار خود، آن را به گونه ای پرداخت کند که شنوندهٔ صاحبدل، آن را شیوه و راهی نو بداند و این، دقیقاً به سبب دم زدن در دو فضا و هوای دیروز و امروز، یعنی درهم آمیختن ویژگیها و عناصر اصلی شیوه و اسلوب قدیم و جدید، بود.

عبادی به رغم مدعیانی که به نام و به بهانهٔ «پیشرفت و تحوّل موسیقی ایران» با بهره گیری خام دستانه از ملودیها و تکنیکهای دست دوم و سوم غرب، در نهایت، بی هویّتی و بی مایگی خود را به ثبوت می رسانند، عمیقاً ریشه در سنّتهای کهن داشت و می دانست که دستیابی به راه و شیوه ای استوار، جُز در مسیر و امتداد و ادامهٔ راه گذشتگان ممکن نیست و نادیده انگاشتن تلاشهای کسانی که در طول قرنها، راه را هموار کرده اند و خاك و خاشاك و لای و لجن آن را پیراسته اند، تا چه حد دور از خرد و ذوق سلیم است. همه جوامع انسانی، با بنیانگذاری و نگهداشتن سنّتهایی که نسل به نسل منتقل شده است، بر مرگ فائق آمده اند. رمز ماندگاری فرهنگهای کهن در این است که سنّتهای آنها با شرایط زمانه همساز بوده است.

عبادی آغازگر راه و روندی تازه در سه تارنوازی بود که از گذر سالها تجربه و کنکاش، به اوج پختگی، صلابت و ایجاز رسیده بود: ایجازی که در آن، گویی کمال و زیبایی درهم تنیده بودند. عبادی در زندگی خود نیز چنین بود. از اطناب و پُرگویی پرهیز می کرد ممتازترین ویژگی سبك عبادی، گرایش او به سادگی است: که در رویکرد او از کثرت به قلّت و از پیچیدگی به سادگی، نمودی بارز دارد.

عبادی برخلاف هنرمندانی که کوس «اناولاغیر»ی شان بلند است و در نتیجهٔ بدبینی و نخوت ناشی از خودشیفتگی بیمارگون، راهیابی به بارگاه آنان پروانهٔ عبور و اسم رمز می خواهد، سالها صمیمانه و فروتنانه در میان ما زیست و با اندوختهٔ سرشار ذوق و دانش و تجربهٔ خود، دل و جان ما را صفا

بخشید. روح‌الله خالقی در این باره چنین گفته است:

«احمد عبادی، نه تنها از لحاظ موسیقی و ذوق و قریحهٔ نوازندگی جانشین پدر است، بلکه از جهت حسن خلق و ادب و مهربانی، بهترین یادگار «میرزاعبدالله» است. خانهٔ دل یاران از مهر و محبت او آکنده است. هنگامی که انگشتانش روی پرده‌های ساز به گردش می‌آید و ناخن پر قوّتش، آهنگ ساز را به گوش می‌رساند، قلب آدمی در سینه می‌تپد و نغمه‌های دلپذیرش، هزاران خاطرهٔ شیرین را جلو دیدگان شنونده می گذراند، که هیچ هنری را این همه تأثیر شگفت‌انگیز نمی‌باشد».

عبادی، آرام، دقیق و ظریف، راهی را پیش گرفت و به مرتبتی رسید که اهل فن آن را رشك‌انگیز می‌خوانند او سالها بی‌آنکه نیازی به پایگاه و به اصطلاح کادر تبلیغی داشته باشد، بر دل و جان صاحبدلان حکومت کرد. او از آن دست هنرمندانی بود که پوستهٔ تنگ دوران خود را می شکافند و از آنجا به ذوق و پسند آینده و به مجموعهٔ ذوق دلپذیر ملّی نقب می‌زنند.

شگفتا که او با سه تار کوچك خود، بسی بیش از ترکیب سازهای فراوان، ویژگی موسیقی ایرانی را باز می‌تاباند. ساز و نواز او به چشمه ساری خرد امّا زلال و بی غش می‌مانست که گویی دریایی را در خود خلاصه کرده بود.

عبادی سالها در اوج اقتدار هنرمندانهٔ خود زیست؛ اوجی بلند که قلمرو خرم او را در عرصهٔ موسیقی ایران تعیین می کرد و از این پس نیز به نوعی دیگر به حیاط خود ادامه خواهد داد. او این امکان را یافت که پیش از آنکه پیمانه‌اش پُرشود، پیمان خود را به آخر برساند. مهّم آن است که او زندگی خود را با همه ظرفیتها وبضاعتهایش در گرو عشق سُترگ خود به موسیقی نهاد.

عبادی گرچه پدری چون استاد بزرگ: میرزاعبدالله داشت، امّا در نهایت، فرزند همّت و هنرخود بود. سر در هوای مکاشفهٔ عشق، می‌دانست چگونه در خود سیر کند و در مکالمه با زوایای درون خود، حسّاسیتهای هنرمندانه‌اش را پرورش دهد. از هرسو روشنایی برآفاقش تابیده بود و چنین بود که ساز او چنان ژرف، مهربان و صمیمی بردل و جان مردم می نشست.

شیوهٔ نوازندگی عبادی، اگر نه «خارق العاده»، بی گمان کاری «فوق العاده»، برجسته و بی‌همانند بود و چنین نیز ماند و مگر نه آن که هرچیزی رو به سوی کمال و فراتر از عادت و نظم مألوف و متعارف باشد، یگانه و منحصر به فرد است؟ عبادی همواره بی‌نظیر ماند. چنین است که پس از او، به راستی چه دشوار می‌توان با حضور قلب، دل به زخمه‌های سه‌تار نوازان دیگر بست. از جایگاهی که استاد عبادی ایستاده است، تا دومین و سومین قلّه‌های این هنر ظریف، فاصله‌ای بعید وجود دارد. چنین است که طبع کمال‌جوی آشنایان موسیقی، از این فاصله ملول می‌شود. در واقع، عبادی چنان اوجی یافت که همهٔ رهروان را در گرد تك و پوی شتابان خود محو کرد. او مستثنی از قاعده، سنّتهای کهن ـ حتی سنت پدر ـ را پیمود. از زیربار همهٔ قالبها بیرون آمد و برجسته و شاخص شد. او نهاد و هم نهاد خود بود و از این هردو ترکیبی جامع پدیدآورد که جامع گذشته و حال بود و در عین حال رو به آینده داشت.

عبادیِ شیوه سه‌تارنوازی را متحوّل کرد و بر شالودهٔ سنّتهای کهن، طرحی نو درانداخت و به جایگاهی دست یافت که کمتر کسی بدان‌پایه و توان رسیده است.

عبادی به درستی دریافت که پیروی کورکورانه و کودك‌وار از شیوه‌هایی که گذشتگان پیش از او به کار برده‌اند و سماجت در تکرار مکرر قدیمیترین وجوه آن، گذر در ظلمات است! پس سنت را به مفهوم عمیقتر و گسترده‌تری نگریسته بود. او البته نیك می‌دانست که بی رنج و زحمت بسیار، قادر نیست به میراث گرانبهای گذشتگان راه یابد. پس ضمن راهیابی به گنجینهٔ سنتهای پدر کوشید خود نیز راهی نو پی افکند و پیداست که دستیابی به چنین مرتبتی تا چه حد به آگاهی، تجربه، ذوق سلیم و پشتکار نیاز دارد. آنچه عبادی را از تکرار ملال‌آور شیوه‌های گذشته بازداشت و به او تشخص داد، دریافت خلاق و مهمتر از آن، «حسّ تاریخی» او بود. این حس به قول «الیوت» شامل درکی است که نه تنها به گذشتگیِ گذشته مربوط است، بلکه حضور آن را نیز در بر می گیرد. این حسّ تاریخی، هنرمند را وا می‌دارد تا صرفاً در محدودهٔ ذوق و پسند گذشتگان عمل نکند، بلکه با درونی کردن همهٔ ویژگیها و عناصر اصلی دوران و به تعبیری حال و هوای زمانه، جایگاه ویژهٔ خود را به عنوان یك هنرمند پویا در متن تحولات زمانه تعیین و تبیین کند.

نحوهٔ برخورد عبادی با مجموعهٔ سنّت، عبرتِ‌آموز است. او در خانواده‌ای بار آمده بود که سنّتهای موسیقی در آن عمیقاً مورد احترام بود و عبادی در متن این سنتها زیسته و در آن نشو و نما کرده بود. آنچه به عبادی چهره‌ای ممتاز بخشید، آگاهیِ او از جریان اصلی بود. او دریافته بود که باید بین سنّت و بدعت، مفصل محکمی ایجاد کند، به گونه‌ای که هیچ گونه انقطاع و گسستگی در آن راه نیابد و این توازن و هماهنگی، تنها به مدد ذهن خلّاقه و نوعی «حسّ تاریخی» پدید می‌آید. نکته اینجا است که شناخت هنرمند از مجموعهٔ هنر و سنتهای گذشته، نباید سبب محدودیت عمل او و خلق معیارهای محافظه کارانه و دست و پاگیر شود؛ بلکه همان گونه که در مورد «عبادی» مصداق دارد، باید هنرمند را به سوی آزادی و حس زندگی و آفرینندگی و در واقع، تداوم و استمرار مواریث گذشتگان دلالت کند. بی تردید، ایجاد تعادل در این زمینه، یعنی حفظ پیوند بین گذشته و حال، کاری است سخت دشوار و حسّاس.

بزرگترین خطای مدعیانی که براساس معیارهای سطحی وارداتی (!) با موسیقی سنتی یعنی پایه و شالودهٔ اصلی موسیقی ایرانی در افتاده‌اند، این است که گمان می‌کنند بدون شناخت سنّتها و میراثهای فرهنگی و هنری و یا به تعبیری بدون حافظهٔ مشترك تاریخی، می توان به ادراك صحیح و همه جانبه‌ای از روند تحوّل دست یافت؛ غافل از آن که هر گونه دگرگونی و تحولی در موسیقی، جز با شناخت تجربه‌های گرانسنگ گذشته و بهره‌گیری از گنجینه‌های فرهنگی ممکن نیست.

عبادی، همواره هنرمندانه و به دور از هیاهو و جنجال زیست. در دوران پیش از انقلاب اسلامی با همهٔ ارزش و اعتبارش در پس هیاهویی که مسخرگان و هرزه پویان به راه انداخته بودند، ناشناخته ماند و پس از انقلاب نیز درگیرودار گردش پرشتاب انقلاب، نسل جوان کمتر فرصت و مجال شناخت این چهرهٔ گرانقدر هنر را یافت. هشتِ سال جنگ نیز با همه تبعات و پی‌آمدهایش، تقریباً تمامی امکانات و نیروها را سمت و سوداد و به خود فراخواند و چنین بود که سالهای پایانی عمر استاد در خلوت و انزوا سپری شد. که آخر سخن برسر جهان سوم است و سرنوشت هنرمندان آن؛ و موسیقی که در دیار ما مظلومترین هنرهاست و اهل آن همواره در طول تاریخمان بی‌قدر مانده‌اند و بسا که مورد بی حرمتی نیز قرار گرفته‌اند.

عبادی نیز با همه توانمندیش، با همهٔ نام و عنوان و آوازه‌اش، سرنوشتی بهتر از دیگر اهل هنر نداشت. در چشم بسیاری اوِ نیز اهل موسیقی بود و همین گناهش بس! و این درست در دورانی بود که همه چیز در شتابی فزاینده از بیخ و بن دگرگونی می‌پذیرفت. شعار بازگشت به خویش و رجعت به اصل نیز گرهی از انبوه معضلات این هنر نگشود. از این رو بسیاری از اهل این قبیله، دفاع گریز یعنی راه تنهایی و انزوا را پیش گرفتند، با این امید که در ازای کاری که دست کم «آزار کس در پی نیست». از زحمت مُعاندان در امان مانند. عبادی نیز یکی از جمله این هنرمندان بود.

البته کم و بیش از او دلجویی نیز شد، امّا همه در چارچوب تشریفات و بازیهای مرسوم فلانِ اداره یا دبیرخانه محدود ماند و در هر حال، دیگر آن توان و امکان نیز فراهم نبود، که با وجود خستگی حاصل از گذر سالها و بیماری آرتروز که بر تمامی انگشتان دستش ـ دستان چابك غواص طرب ـ چیره شده بود، به تسلای خاطر جمع مشتاقان دردمند، دستی به ساز برد. او به نسلی از هنرمندان ما تعلق داشت که در دههٔ بیست و سی بالیدند و ثمر دادند و دریغا که دیگر بازگشتشان به صحنه ممکن نبود. گرچه تا سالهای اخیر، هر بار که دست به ساز می برد، خوان رنگارنگ تازه یافته‌هایش را می‌گسترد و خوشگوارترین باده‌های معنوی را در میان می نهاد و چنین بود که مستمعان صاحبدل، جرعه، جرعه از آن آب حیات می نوشیدند و به اوج سرمستی می‌رسیدند.

عبادی تا آخر عمر استغنای طبع و بزرگمنشی خود را حفظ کرد. و همچون نماد هنرمندی وارسته باقی ماند.

او بحق مقتدای اهل موسیقی بود و همه استادان و دوستداران موسیقی، حریم حرمت و ساحت گرامی او را پاس می‌داشتند. سالها با اقتداری معنوی ـ در کنج فقر و خلوت شبهای تار ـ فراتر از مناقشات و اختلافات تنگ نظرانه این یا آن دسته و گروه، بر مسند استادی تکیه داشت.

تعیین جایگاه عبادی در موسیقی ایران، با همهٔ دشواریهایش، آسان است، چرا که او در فراسوی زمان، بی نیاز از تعیین جایگاهی برای خود، جایی بس رفیع در دل مردم ما و تاریخ هنر جاودان موسیقی ایران دارد.

شعر معاصر جهان

حالا می‌فهمم!

□ رادا آلکساندروا ـ شاعرهٔ بلغاری
■ تینا حمیدی

«رادا آلکساندروا» شاعرهٔ بلغاری در سال ۱۹۴۳ در شهر «سویلنگراد» متولد شد. وی زبانشناسی بلغار را در «کلایمنت اُریدکسی» دانشگاه سوفیا، آموخت و بعداز اتمام آن به عنوان کتابدار، معلم، سردبیر رادیوسوفیا و روزنامهٔ «ستودنتسکاتریبنا» به کار پرداخت. اکنون وی سردبیر مجلهٔ «پلامك» است.

آلکساندروا کتابهای شعر زیر را تا کنون منتشر کرده است: دختران طلایی (۱۹۷۲)، فرار غیرممکن (۱۹۷۵)، آزارها (۱۹۷۸)، دربارهٔ آفریده‌ی یك شریك (۱۹۸۰)، سنگ (۱۹۸۵)، حالا می‌فهمم (۱۹۸۷).

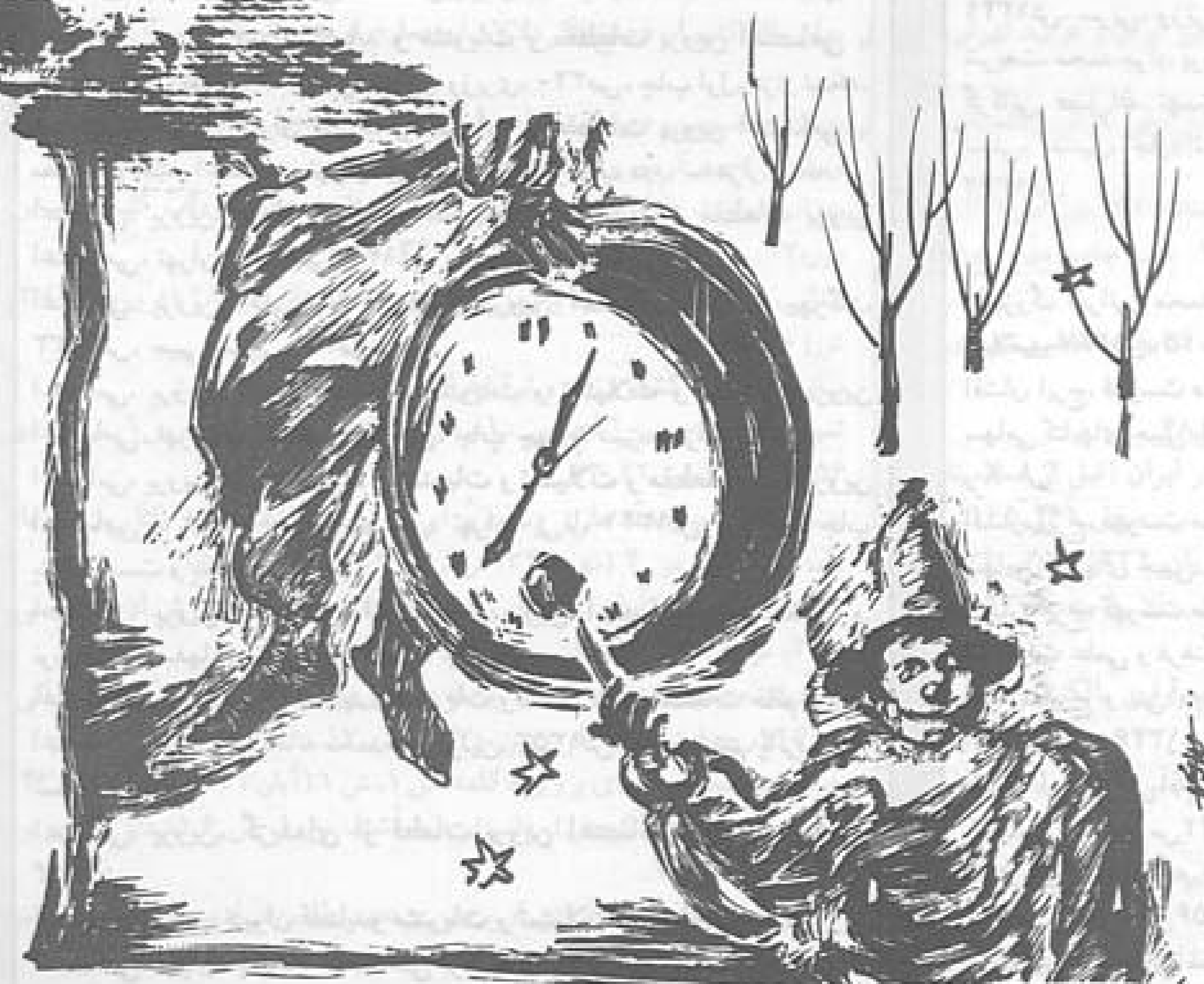
وی همچنین دو نمایشنامه و چندین کتاب برای کودکان نوشته است.

حالا می فهمم

حالا می‌فهمم که برای دانستن همه چیز خواهم آمد
مقدر شده است من آنچه را که
سالها پیش اتفاق افتاد، کشف کنم:
آنچه با پیمانها و رسومات متوقف شد...
من چرخ عظیم زمان را، با قدرتی عظیم
به عقب خواهم راند
و به گذشته بازخواهم گشت
و راز درونی همه‌جا و همهٔ سرزمینها را خواهم دانست...
هیچ چیز باقی نمانده است! همه چیز بازمی گردد
و به سوی ما جاری می شود، و من تو را نمی شناسم
اما می‌دانم، عزیز، روزی اینجا خواهی بود.
روز زندگی من، در نظر
بسیار طولانی و بسیار کوتاه است
آیا کسی قبل از من
در را باز کرده است؟
آیا این نوریست که راه ساحل پرستاره را
نشان می‌دهد؟
آیا قبلاً در این جزایر، من بوده‌ام
با مردم و سایه‌هایش؟
آیا من قبلاً
این دره‌ها و آسمانها را ندیده‌ام؟
آیا صدای من، چاه آبی درون من نیست
که هرگز نمی‌خشکد؟
اینجا همه چیز آشنا و غریبه‌است
خون گلها، تابش درختان
صورتی این شنهای رنگین زمین
و صدای زنبورهای پرکار
حتی اگر ما در شب غرق شویم
آیا دری برای من و تو نخواهد بود؟
گشوده برای سوارکار زمان؟
و برای شاخهٔ سرخ ابدیت؟

فاصله

هرچه را لمس می کنم
تو هستی
و سکوتی غمین
در شعر من می‌لغزد.
میهمانان عزیز، میزبانان مهربان
و نور آن آسمان، مَردم و مزارع
و شب، شب.
آهنگ، مانند یك ردیف
از صدای تو جاری می‌شود
گذشته‌ای نیست؛ آینده‌ای
و معجزه‌ای نیز!
همه چیز اینجا
پیوستگی شاد ابدی است
این فاصلهٔ عمیق
مرا به آرامی به سوی خود می کشد...





● به مناسبت پنجاه و دومین سال درگذشت «پروین اعتصامی»

کتابشناسی پروین

■ دکتر روح‌انگیز کراچی

دیوان پروین

اعتصامی، پروین، **دیوان قصاید و مثنویات و مقطعات پروین اعتصامی** با مقدمهٔ م. بهار، تهران، ۱۳۱۴ش، سربی، وزیری، ۳۲۰ص، چاپ اول، هزار نسخه.

اعتصامی، پروین، **دیوان قصاید و مثنویات و مقطعات پروین اعتصامی** با مقدمه ابوالفتح اعتصامی، تهران، بی‌نا، ۱۳۲۰ش، چاپ دوم، سه‌هزار نسخه.

اعتصامی، پروین، **دیوان قصاید و مثنویات و تمثیلات و مقطعات پروین اعتصامی**، تهران، بی‌نا، تیر۱۳۲۳ش، چاپ سوم، هشت‌هزار نسخه.

اعتصامی، پروین، **گلی چند از دیوان پروین اعتصامی**. تهران، مهرگان، ۱۳۳۳ش، جیبی، سربی، ۳۰ص.

اعتصامی، پروین، **دیوان قصاید و مثنویات و تمثیلات و مقطعات پروین اعتصامی**. تهران بی‌نا، مهر ۱۳۳۳ش، چاپ چهارم، سیزده هزار نسخه.

اعتصامی، پروین، **دیوان قصاید و مثنویات و تمثیلات و مقطعات خانم پروین اعتصامی** به اهتمام سعید اعتصامی، تهران، بی‌نا، ۱۳۴۱ش، وزیری، چاپ پنجم، بیست و پنج هزار نسخه.

اعتصامی، پروین، **گزیده‌ای از قطعات پروین اعتصامی**، به انتخاب م. نوربخش، اصفهان، مشعل، ۱۳۴۳ش، جیبی.

اعتصامی، پروین، **دیوان قصاید و مثنویات و تمثیلات و مقطعات خانم پروین اعتصامی**، تهران، چاپخانه محمدعلی فردین، ۱۳۵۳ش، چاپ ششم، پانزده هزار نسخه.

اعتصامی، پروین، **گزیده‌ای از قطعات پروین اعتصامی**، اصفهان، مشعل، ۱۳۵۴ش.

اعتصامی، پروین، **دیوان قصایدو مثنویات و تمثیلات و مقطعات خانم پروین اعتصامی**، تهران، چاپخانه محمدعلی فردین، ۱۳۵۵ش، چاپ هفتم، بیست هزار نسخه.

اعتصامی، پروین، **گلچینی از دیوان پروین اعتصامی**، تهران، انتشارات رجبی، ۱۳۶۱ش، چاپ دوم.

اعتصامی، پروین، **دیوان پروین اعتصامی**، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۶۲ش.

اعتصامی، پروین، **دیوان پروین اعتصامی**، به کوشش محمدتقی بابایی، تهران، نمونه و حافظ، ۱۳۶۳ش. جیبی.

اعتصامی، پروین، **دیوان قصاید و مثنویات و تمثیلات و مقطعات خانم پروین اعتصامی**، تهران. ناشر: ابوالفتح اعتصامی، ۱۳۶۳ش، چاپ هشتم.

اعتصامی، پروین، **دیوان پروین اعتصامی**، با مقدمهٔ حشمت مؤید، آمریکا، انتشارات مزدا، ۱۳۶۵ش.

اعتصامی، پروین، **متن کامل دیوان پروین اعتصامی**، به اهتمام منوچهر مظفریان. [تهران]، انتشارات ایران، ۱۳۶۷ش، چاپ سوم.

اعتصامی، پروین، **دیوان پروین اعتصامی**، ویرایش و تدوین احمد کریمی، تهران، یادگار، بهار ۱۳۶۹ش.

اعتصامی، پروین، **گلچینی از دیوان پروین اعتصامی**، تهران، فرخی، بی‌تا، جیبی.

آثار منتشر شده دربارهٔ پروین

اعتصامی، ابوالفتح، **مجموعهٔ مقالات و قطعات و اشعار که بمناسبت درگذشت و اولین سال وفات خانم پروین اعتصامی نوشته و سروده شده است و اظهارنظرها و تاریخچه زندگانی پدر شاعر**، تهران، ابوالفتح اعتصامی، چاپخانه محمدعلی فردین، تیر ۱۳۵۳ش.

اعتصامی، ابوالفتح، **مجموعهٔ مقالات و قطعات اشعار که بمناسبت درگذشت و اولین سال وفات خانم پروین اعتصامی نوشته و سروده شده است و اظهارنظرها و تاریخچهٔ زندگانی پدر شاعر**. تهران، ابوالفتح اعتصامی، چاپخانه محمدعلی فردین، بهمن ۱۳۵۵ش.

اعلامیه بیانیهٔ اتحادیهٔ کشاورزان و ترقیخواهان. تهران. مهر ۱۳۲۲ش.

حاج آقا محمد، عباسعلی، **آئینه پروین اشعار برگزیده از دیوان پروین اعتصامی**، تهران، چاپخش، ۱۳۵۵ش.

حاج آقامحمد (محمدی)، عباسعلی، **آئینهٔ پروین و برگزیده اشعارش**. تهران، انتشارات چاپخش، ۱۳۶۸ش، چاپ دوم.

دهباشی، علی. **یادنامهٔ پروین اعتصامی**، تهران، دنیای مادر، ۱۳۷۰ش.

شب پروین (اشعار و مقالاتی دربارهٔ پروین اعتصامی). تبریز، انجمن ادبی شهریار، ۱۳۴۹ش، سربی، وزیری، ۵۹ص.

شریعت، محمدجواد، **پروین ستارهٔ آسمان ادب ایران**، تهران، مشعل، ۱۳۶۶ش.

گرکانی، فضل‌الله، **تهمت شاعری**، تهران، روزنه، ۱۳۵۶ش.

نمینی، حسین، **جاودانه پروین اعتصامی و برگزیدهٔ آثارش**. تهران، فرزان، ۱۳۶۲ش.

کتابشناسی پروین

آقابزرگ تهرانی، محمدمحسن، **الذریعه الی تصانیف الشیعه**. تهران، المکتبه اسلامیه، ۱۳۸۷ق، ۲۵ جلد، ج۹، ص۸۱.

افشار، ایرج، **فهرست مقالات فارسی در زمینه تحقیقات ایرانی**. تهران، شرکت سهامی کتابهای جیبی با همکاری فرانکلین، ۱۳۴۸ش، ج۱ ص۶۹۵ و ۸۰۱ و ۸۰۳ و ۸۰۸.

افشار، ایرج، **فهرست مقالات فارسی در زمینهٔ تحقیقات ایرانی**. تهران، شرکت سهامی کتابهای جیبی، ۲۵۳۵، ج۳ ص۲۷۳.

افشار، ایرج، **فهرست مقالات فارسی در زمینه تحقیقات ایرانی**. تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۹ش، ج۴ ص۳۰، ۳۸۳، ۴۶۱.

افشار، ایرج و بنی‌آدم، حسین، **کتابشناسی ده‌ساله (۱۳۳۳_۱۳۴۲)**. تهران، انجمن کتاب، ۱۳۴۶ش، ص۳۶۵.

افشار، ایرج و بنی‌آدم، حسین و جانا، علی‌اکبر، **کتابهای ایران**. تهران، انجمن کتاب، ۱۳۴۳ش، س۴۲، ص۷۲.

افشار، ایرج و بنی‌آدم، حسین، **کتابهای ایران**. تهران، انجمن کتاب، ۱۳۴۵ش، ۳۴۴ص، س۴۴ ص۱۵۶.

خیامپور، ع، **فرهنگ سخنوران**. تبریز، بی‌نا، ۱۳۴۰ش، ص۱۰۳.

عیلامی، بهرام و آروند، طاهره و شبستری، نیره. کتابشناسی ملی ایران. تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۶ش، ش۴۱و۴۲، بهار و تابستان ۱۳۵۶ش، ص۲۸۱.
کریمی، خسرو و استخری، پروین. کتابشناسی ملی ایران. تهران، وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۴ش، بهار ۱۳۵۴ش، ص۱۱۸.
مشار، خانبابا. فهرست کتابهای چاپی فارسی از آغاز تا آخر سال ۱۳۴۵ش. تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۲ش، ۳ج، ج۱، ص۱۵۰۹ و ۱۵۶۳ و ج۲، ص۲۹۳۴ و ج۳، ص۲۲ و ۴۶.
مشار، خانبابا. مؤلفین کتب چاپی فارسی و عربی. تهران، چاپخانه رنگین، ۱۳۴۰ش، ج۲، ص۱۷۱.

زندگینامهٔ پروین

استعلامی، محمّد. ادبیات دورهٔ بیداری و معاصر. تهران، دانشگاه سپاهیان انقلاب، ۱۳۵۵ ش، ص۳۶۹.
اسحاق، محمد. سخنوران نامی ایران در تاریخ معاصر. تهران، طلوع و سیروس، ۱۳۶۳ ش، چاپ دوم، ج ۱، ص۴۷ و ج۲ ص۱۳۱.
برقعی، سیدمحمّدباقر. سخنوران نامی معاصر. تهران، امیرکبیر، ۱۳۲۹ ش، ۳ جلد، ج۱، ص۳۸.
خلخالی، سیدعبدالحمید. تذکره شعرای معاصر ایران. حاوی مجملی از شرح حال و منتخبی از اشعار سی و پنج تن از گویندگان نامی ایران در عصر حاضر، ۲ جلد، ج۱، ص ۶۶.
خلیلی، ناصر. بیوگرافی چهره‌های درخشان جهان. تهران، کتابخانه مرکزی، ۱۳۴۴ ش، ص۳.
دایرةالمعارف فارسی زیرنظر محمود مصاحب. تهران، فرانکلین ـ جیبی، ۱۳۵۶، ج۱ ذیل پروین اعتصامی.
دولت آبادی، عزیز. سخنوران آذربایجان. تبریز، دانشگاه تبریز، ۱۳۵۵ ش، ۲ جلد، ج۱، ص۲۵۱.
دهخدا، علی اکبر. لغت نامه دهخدا. تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۵۵ ش، ذیل پروین اعتصامی.
رشید یاسمی، غلامرضا. ادبیات معاصر. تهران، چاپخانه روشنائی، ۱۳۱۶ ش، ص۳۴.
زهتابی، محمدرضا. شخصیتهای نامی ایران. تهران، پدیده، ۱۳۴۷ ش، ص ۶۰.
سادات ناصری، سیدحسن. سرآمدان فرهنگ و تاریخ ایران، تهران، شورایعالی فرهنگ و هنر، ۱۳۵۳ ش، ص۱۶۶.
سپهرم، امیرمسعود. تاریخ برگزیدگان وعده‌ای از مشاهیر ایران و عرب، تهران، زوّار، ۱۳۴۱ ش، ص۴۴۸.
سیفی فمی تفرشی، مرتضی. سیری کوتاه در جغرافیای تاریخی تفرش و آشتیان، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۱ ش، ص۲۷۳.
شکیبا، پروین. شعر فارسی از آغاز تا امروز، تهران، هیرمند، ۱۳۷۰ ش، ص۲۹۴.
صفا، ذبیح‌الله. گنج سخن، تهران، ابن‌سینا، ۱۳۳۹ ش، چاپ دوّم، ج۱، صص۲۹۱ـ۳۰۸.
عبرت، محمد علی مصاحبی نائینی، مدینه‌الادب، خطی، کتابخانه مجلس شورای ملّی، ۲ جلد، ج۱، ص ۵۴۰.
قصیری، یدالله. بزم سخن، تهران، زوّار، ۱۳۴۲ ش، ص۴۸.
قویمی، فخری (خشایار وزیری)، کارنامه زنان مشهور ایران (قبل از اسلام تا عصر حاضر)، تهران، وزارت آموزش و پرورش، ۱۳۵۲ ش، صص ۱۶۱ـ۱۶۵.
کشاورز صدر، محمدعلی. از رابعه تا پروین، تهران، کاویان، ۱۳۳۴ ش، ص۷۶.
محلاتی، شیخ ذبیح‌الله، ریاحین الشریعه، تهران، دارالکتب الاسلامیه، ۱۳۷۵ ق، ج۴، ص۷۴.
مدرّس، میرزا محمّدعلی، ریحانه‌الادب فی تراجم المعروفین بالکنیه واللقب، تبریز، شفق، ۱۳۴۶ ش، چاپ سوم، ج۱، ص۱۴۸.
مرسلوند، حسن، زندگی‌نامه رجال و مشاهیر ایران (۱۲۹۹ ـ ۱۳۲۰ ش)، تهران، الهام، ۱۳۶۹ ش، ج۱، صص۲۰۵ـ۲۰۹.
مسعودی، ابوالقاسم، بررسی آثار و احوال ۲۳۰ تن از مشاهیر نامدار جهان، تهران، پدیده، ۱۳۴۸ ش، ص۲۲۷.
مشیر سلیمی، علی اکبر. زنان سخنور از یکهزار سال پیش تا امروز که به زبان پارسی سخن گفته‌اند، تهران، علمی، ۱۳۳۵ـ۱۳۳۷، ۳ جلد در یک مجلد، ج۱، ص۷۹.
معین، محمّد. فرهنگ فارسی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۶ ش، ج۵، ص ۱۵۶.
مهجور، کیوان و دیگران. چهره‌هایی از پیشروان هنر و ادبیات معاصر ایران، تهران، فرهنگسرای نیاوران، ۱۳۵۷ ش، ص۷۸.
مهرین (شوشتری)، عباس، تاریخ زبان و ادبیات ایران، تهران، مانی، ۱۳۵۳ ش، ج۵، ص ۱۶۲.
نظمی، علی. دویست سخنور، تبریز، آذرآبادگان، ۱۳۵۵ ش، ص ۶۰.
هدایت، محمود. گلزار جاویدان، تهران، زیبا، ۱۳۵۳ ش، ۳ جلد، ج۱، ص۲۵۱.

پروین در آثار دیگران

آزموده، ابوالفضل. هفت مقاله از ایران شناسان شوروی، (ترجمه) تهران، سپهر، ۱۳۵۱ ش، ۱۸۱ ص «پروین اعتصامی و آثار او» اثر گ.ب.میخالویچ، صص ۴۵ـ۶۷.
آژند، یعقوب. ادبیات نوین ایران از انقلاب مشروطیت تا انقلاب اسلامی، (ترجمه و تدوین). تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۳ ش، ۴۲۰ ص. «پروین اعتصامی» اثر محمّد اسحاق، صص ۱۷۷ـ۱۸۳ و ۳۴۲.
اخوان ثالث، مهدی. از این اوستا، تهران، مروارید. ۱۳۵۶ ش، چاپ چهارم، ص۱۱۳.
اژدرپناه، یعقوب. «پروین اعتصامی، شاعر درد و رنج». یادنامهٔ پروین اعتصامی، گردآوری علی دهباشی، تهران، دنیای مادر، ۱۳۷۰ ش، صص ۱۰ـ۴۰.
استعلامی، محمّد. بررسی ادبیات امروز ایران، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۵ ش، ص۲۱۱.
اسلامی ندوشن، محمّدعلی. جام جهان‌بین، تهران، توس، ۱۳۵۵ ش، چاپ چهارم، ص۲۳۴.
اسماعیلی، امیر. «زنی که مردانه به مبارزه با زشتی‌ها برخاست.» تلاش، ش ۸۰ (خرداد ۱۳۵۷ ش)، س۱۳، صص۱۵ـ۱۷.
اعتصامی، یوسف. «یادداشتها». یادنامه پروین اعتصامی، گردآوری علی دهباشی، تهران، دنیای مادر، ۱۳۷۰ ش، ص۵۶.
اعتمادزاده، محمود (به‌آذین)، «دربارهٔ شعر و شخصیت ادبی پروین اعتصامی.» فرهنگ نو، ج۱، ش۸، صص۳۳ـ۳۹.
بابائی، محمّدتقی. «نادرهٔ دوران خانم پروین اعتصامی.» دیباچه چاپ نخست دیوان پروین اعتصامی. تهران، نمونه ـ حافظ، ۱۳۶۳ ش.
براهنی، رضا. طلا در مس، تهران، زمان، ۱۳۵۸ ش، چاپ سوم، ج۱، ص۲۰۳.
بهار، ملك‌الشعراء. «دیباچه دیوان پروین اعتصامی». تهران، ۱۳۱۴ ش.
بهار، ملك‌الشعراء. «سنخ فکر دلالان استعمار». نوبهار، ش ۸۵، س ۲۳ ۱۳۲۲/۸/۲۳ ش.
بهبهانی، سیمین. «پروین، شاعر احساس و عاطفه». دیوان پروین اعتصامی، ویرایش احمد کریمی، تهران، یادگار، ۱۳۶۹ ش.
بهزاد، فرامرز. «نظری درباره شعر فارسی معاصر». اثر رودلف گلپکه، سخن، دوره۱۷، س ۱۳۴۶ ش، ش۳، صص ۳۴۷ـ۳۵۲.
بینائی، قوام‌الدین. «درباره پروین اعتصامی». ادبستان ش ۲۸ (فروردین ۱۳۷۱ ش) ص ۲۸.
بیانیه اتحادیهٔ کشاورزان و ترقیخواهان. تهران، مهر ۱۳۲۲ ش.
تمیمی، فرخ. «پروین اعتصامی شاعره‌ای خالی از هوی». بنیاد، س۱، ش۷ (مهر ۱۳۵۶ ش) صص ۲۲ـ۲۳.
جمال‌زاده، سیدمحمّدعلی. «شاعرهٔ ایران، پروین اعتصامی، کتابی به زبان آلمانی». کاوه، س ۴ (مهر ۱۳۴۵ش)، ش ۱۳ و ۱۴، ص ۱۵۱.
جوادیان، مسعود. «تأملی در اشعار پروین اعتصامی». رشد، آموزش ادب فارسی، س ۴، ش ۱۸ـ۱۷ (تابستان و پائیز ۱۳۶۸ش)، ص۱۶.
جوادیان، مسعود. «حاشیه نشینان جامعه در شعر پروین اعتصامی». کیهان هوائی، ش ۹۲۶، چهارشنبه ۲۸ فروردین ۱۳۷۰، ص ۱۷.
جوادیان، مسعود. «معمّای پروین» کلمه، س ۱، ش ۱ (آبان ۱۳۷۱) صص ۳۸ـ۴۳.
حائری، سیدهادی (کورش)، «اسرار دل» آشنا، س ۱، ش ۶ (مرداد و شهریور ۱۳۷۱ش) ص ۱۶.
حائری، سیدهادی. «خاطراتی از پروین و عصر طلایی». ادبستان، ش ۳۱ (تیر ۱۳۷۱ ش) ص ۳۲.

حریری، ناصر، **هنر و ادبیات امروز گفت و شنودی با محمود مشرف آزاد تهرانی**، تهران، کتابسرای بابل، ۱۳۶۷ش، صص ۴۴ـ۴۵.

حسینی، سیدمحمّد، «صاعقه ما ستم اغنیاست»، **کیهان فرهنگی**، س ۹ (اردیبهشت ۱۳۷۱ش) ش۲، ص۳۶.

حکمت، فروغ، «پروین اعتصامی»، **سالنامهٔ دنیا**، س ۱ (۱۳۲۴ش) ش۱، ص ۱۶۰.

خالقی‌راد، حسین، «پروین اعتصامی و قطعه سرایی او»، **مجلهٔ علمی پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا**، س ۲، ش۳ و ۴، ص ۲۱.

داوران، فرشته، «شعر غیر شخصی پروین اعتصامی»، **یادنامهٔ پروین اعتصامی**، گردآوری علی دهباشی، تهران، دنیای مادر، ۱۳۷۰ش، ص ۱۰۷.

دباشی، حمید، «شعر، سیاست و اخلاق»، **یادنامهٔ پروین اعتصامی**، گردآوری علی دهباشی، تهران، دنیای مادر، ۱۳۷۰ ش، ص ۱۳۳.

دبیران، حکیمه، «تصاویر خیال در شعر پروین»، **آشنا**، س ۱، ش ۶ (مرداد و شهریور ۱۳۷۱) ص ۱۴.

درگاهی، محمود، «صاعقهٔ ستم»، **چیستا**، ش ۸۵ (بهمن ۱۳۷۰ ش) صص ۵۳۶ـ۵۴۳.

دستغیب، عبدالعلی، «هدیه فکر و شعر یا دیوان پروین اعتصامی»، **پیام نوین**، س۲ (اسفند ۱۳۳۸ش) ش۶، صص ۱ـ۱۳.

رادفر، ابوالقاسم، «پروین شعر» به مناسبت چهل و ششمین سال درگذشت پروین اعتصامی، **کیهان فرهنگی**، س ۴ (فروردین ۱۳۶۶ش) ش ۱، ص ۳۴.

راوندی، مرتضی، **تاریخ اجتماعی ایران**، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۶ش، چاپ دوم، ج ۳، ص ۶۱۱.

رعدی آذرخشی، غلامعلی، «دهخدا در اشعار پروین دخالتی ندارد»، **تماشا**، س ۸ (۲۶ فروردین ۱۳۵۷ش) ش ۳۵۹، ص ۹.

روحانی، محمّدحسین، «پروین اعتصامی»، **یادنامه پروین اعتصامی**، گردآوری علی دهباشی، تهران، دنیای مادر، ۱۳۷۰ش، صص ۱۶۸ـ۱۸۲.

زرین کوب، عبدالحسین، دفتر ایّام (مجموعه گفتارها، اندیشه‌ها و جستجوها)، تهران، معین، ۱۳۶۷ش، چاپ دوم، «پروین اعتصامی، زنی مردانه در قلمرو شعر و عرفان» ص ۵۳.

سلیمانی، فرامرز، باروتراز بهار، تهرآن، دنیای مادر، ۱۳۶۹ش، صص ۱۴ـ۱۵.

سلطانی گردفرامرزی، علی، «شهر اندیشه‌های پروین»، **نگین**، س ۱۰ (۱۳۵۳/۴/۳۱) ش ۱۱۰، صص ۱۷ـ۲۳ و نگین س ۱۰ (۱۳۵۳/۵/۱۰ش) ش ۱۱۱، صص ۲۵ـ۲۸.

سهیلی خوانساری، احمد، «دهخدا هم دربارهٔ اشعار پروین تردیدداشت»، **روزنامه اطلاعات**، ش ۱۵۵۹۹، سه‌شنبه ۱۲ اردیبهشت ۱۳۵۷.

شریعت، محمّد جواد، **پروین ستارهٔ آسمان ادب ایران**، تهران، مشعل، ۱۳۶۶ش، «تجزیه و تحلیل دیوان پروین».

شفیعی کدکنی، محمّدرضا، **ادوار شعر فارسی ازمشروطیت تا سقوط سلطنت**، تهران، توس، ۱۳۵۹ش، ص ۴۲، ۴۸، ۵۱، ۵۶، ۱۰۵، ۱۱۴، ۱۴۵، ۱۶۱، ۱۷۸، ۱۸۰، ۱۸۱.

صاعدی، عبدالعظیم، «غبار شوق»، **یادنامهٔ پروین اعتصامی**، گردآوری علی دهباشی، تهران، دنیای مادر، ۱۳۷۰ش، صص ۲۵۳ـ۲۶۵.

صدیق اعلم، عیسی، «پروین زنی محجوب بود»، **تماشا**، س ۸ (۱۳۵۷/۱/۲۶) ش ۳۵۹، ص ۸.

صورتگر، لطفعلی، «دیوان پروین اعتصامی»، **مجلهٔ مهر**، س ۳ (آذر ۱۳۱۴ش) ش۷، صص ۷۴۸ـ۷۴۹.

عالیشان، لئوناردو، «نوحه بلبل: برگزیده‌ای از اشعار و حکایات اخلاقی پروین اعتصامی»، **یادنامه پروین اعتصامی**، گردآوری علی دهباشی، تهران، دنیای مادر، ۱۳۷۰ش، صص ۲۷۸ـ۲۸۴.

علی‌آبادی، ایرج (دَریا)، «پروین اعتصامی»، **شیوه**، س ۱۳۳۲ش، ش۲، صص ۶۸ـ۸۰.

قائم‌مقامی، فرهت، **آزادی یااسارت زن** (مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی زن)، تهران، جاویدان، ۱۳۵۵ش، ص۱۴۲.

قانون پرور، محمّدرضا، «دنیای آرمانی پروین اعتصامی»، **یادنامهٔ پروین اعتصامی**، گردآوری علی دهباشی، تهران، دنیای مادر، ۱۳۷۰ش، صص ۳۱۳ـ۳۲۷.

قزوینی، محمّد، «دیوان پروین اعتصامی»، **مهر**، س ۳ (بهمن ۱۳۱۴ش) ش۹، ص ۹۰۰.

کراچی، روح‌انگیز، «پروین، شاعر اخلاق»، **دنیای سخن**، ش ۲۶ (اردیبهشت ۱۳۶۸ش) ص ۶۰.

کراچی، روح‌انگیز، «سهم زنان شاعر در شعر فارسی»، **کتاب صُبح**، ش۴ (تابستان و پائیز ۱۳۶۸ش) ص۲۵.

کراچی، روح‌انگیز، **نگرشی بر اشعار شاعره‌های ایران از مشروطیت تا سقوط سلطنت پهلوی**، پایان‌نامه دکتری، دانشگاه بمبئی، ۱۹۸۵م، ص۱۰۷.

کریمی حکاک، احمد، «پروین اعتصامی، شاعری نوآور»، **یادنامهٔ پروین اعتصامی**، گردآوری علی دهباشی، تهران، دنیای مادر، ۱۳۷۰ش، صص۳۳۳ـ۳۵۷.

کزّازی، میرجلال‌الدین، «خاموشی پرهیاهو»، **چیستا**، ش ۸۵ (بهمن ۱۳۷۰ش) ص. ۵۲۶.

گرکانی، فضل‌الله، **تهمت شاعری، تحقیقی در احوال و پژوهشی در دیوان اشعار پروین اعتصامی**، [تهران] روزبه، ۱۳۵۶ش.

م ـ و، «پروین، نماد نسل انقلاب مشروطه»، **گردون**، س۱ (۱۳۷۰/۲/۱) ش۱۰و۱۱، ص۸.

متینی، جلال، «چند کلمه دربارهٔ پروین اعتصامی»، **یادنامهٔ پروین اعتصامی**، گردآوری علی دهباشی، تهران دنیای مادر، ۱۳۷۰ش، صص۳۵۸ـ۳۶۳.

محمّدی نیکو، محمّدرضا، «خصلتهای دراماتیك شعر پروین»، **قند پارسی**، شمارهٔ ۴، بهار ۱۳۷۱ش، صص ۲۹ـ۴۰.

محصص، سرورمهکامه، «پروین اعتصامی»، **اطلاعات**، ش ۴۵۱۳ (۱۳۲۰/۲/۴ش).

مزداپور، کتایون، «پروین و شعر زنانه خوب»، **زنان**، س۱ (آبان و آذر ۷۱) ش۸، صص۵۸ـ۶۲.

مظفریان، منوچهر، «پروین ستاره‌ای فروزان در آسمان ادب ایران»، **دیباچهٔ متن کامل دیوان پروین اعتصامی** به کوشش منوچهر مظفریان، [تهران]، انتشارات ایران، ۱۳۶۷ش، چاپ سوم.

مؤیّد، حشمت، «جایگاه پروین اعتصامی در شعر فارسی»، **یادنامهٔ پروین اعتصامی**، گردآوری علی دهباشی، تهران، دنیای مادر، ۱۳۷۰ش، صص ۳۷۰ـ۴۰۴.

مؤید ثابتی، علی، «این تهمت برای پروین روا نیست»، **تماشا**، س۸ (۱۳۲۶/۱/۲۶) ش۳۵۹، ص۹.

نادرپور، نادر، **شعر انگور**، تهران، مروارید، ۱۳۴۸ش، چاپ دوّم، ص۵۵.

ناظر، «نگرشی بر اشعار پروین اعتصامی، غبار ابهام را از چهرهٔ پاك پروین بزداییم»، **یادنامهٔ پروین اعتصامی**، گردآوری علی دهباشی، تهران، دنیای مادر، ۱۳۷۰ ش، صص۴۰۶ـ۴۷۲.

ندیمی، سوزان، «پروین اعتصامی، شاعری شیرین سخن و مبارزی خاموش»، **کتاب صبح**، ش۶ (بهار ۱۳۶۹ش) ص۷.

نفیسی، سعید، «پروین اعتصامی»، **پیام نو**، س۱ (شهریور ۱۳۲۳) ش۲، صص ۹۸ـ۱۰۴.

نقیبی، پرویز، «پروین اعتصامی»، **روشنفکر**، ۴۱/۸/۲۸ و ۴۱/۹/۱ و ۴۱/۹/۷.

نوائی، عبدالحسین، «پروین اعتصامی»، **یادنامهٔ پروین اعتصامی**، گردآوری علی دهباشی، تهران، دنیای مادر، ۱۳۷۰ش، صص۵۱۶ـ۵۲۴.

وطن‌پرست، محمداسماعیل، «تهمت شاعری یك تسویه حساب است»، **روزنامهٔ اطلاعات**، ش۱۵۵۷۶، چهارشنبه ۱۶ فروردین ۱۳۵۷.

وطن‌پرست، محمّداسماعیل، «حقایق تازه‌ای دربارهٔ زندگی پروین اعتصامی»، **روزنامهٔ اطلاعات**، ش۱۵۵۹۸، دوشنبه ۱۱ اردیبهشت ۱۳۵۷.

یارشاطر، احسان، «یادداشت سفر»، **سخن**، دورهٔ ۷ (مرداد ۱۳۳۵ش) ش۵، ص۲۲۵.

یغمایی، حبیب، «تعجب می کنم، چرا چنین نسبتی به پروین می‌دهند»، **تماشا**، س ۸ (۱۳۵۷/۱/۲۶ش) ش۳۵۹، ص۸.

یوسفی، غلامحسین، **چشمهٔ روشن**، تهران، علمی، ۱۳۶۹ش، «شوق رهایی» ص ۴۱۲.



درمعنی شعرمسعودسعد

■ دکتر مهدی درخشان ـ استاد دانشگاه تهران

گر دل بطمع بستم شعر است بضاعت
ور احمقیتی کردم اصل از همدانست

در شماره دوم ماهنامهٔ کیهان فرهنگی صفحه ۲۴ مقاله‌ای ممتع و فاضلانه دیدم از دوست گرامی آقای دکتر میرجلال‌الدین کزازی، دربارهٔ «هفت باروی هگمتانه» تاریخی و بسیار جامع و محققانه، مشتمل بر مطالبی ارزنده از وسعت و قدمت شهر همدان و اهمیت تاریخی آن و نقل قول غالب مورخان و جغرافیانویسان و نکته‌هایْ سودمند و دقیق دیگر... که هر چه در وصفش سخن گویم کم است. در اینجا مقصود من تعریف و توصیف آن مقالهٔ تحقیقی نیست که این مطلب خود عیانست و حاجتی بشرح و بیان ندارد؛ ولی نویسندهٔ فاضل درکار تحقیق، برخی از نکته‌ها را از نظر دور داشته‌اند (شاید برای رعایت اختصار یاموجبات دیگر)

یکی اینکه از شرح و ذکر برخی از مآخذ عمده در وصف همدان مطلقاً چشم پوشیده‌اند، مانند مجمل التواریخ والقصص که در اوایل قرن ششم هجری نوشته شده و از امهات کتب تاریخی و ادبی بشمار است و همدان نامه‌ها و برخی کتب و آثار تاریخی دیگر که من در جلد اول بزرگان و سخن‌سرایان همدان بدانها اشاره کرده‌ام. و از متأخران تاریخ مشیرالدوله پیرنیا از مآخذ معتبریست که مراجعه بدان شاید نقطه‌های تاریکی را روشن سازد.

صاحب مجمل‌التواریخ والقصص در صفت شهر همدان می‌نویسد: عبدالرحمن بن عیسی الکاتب‌الهمدانی، درهمدان نامه آورده که: «ساروجم کرد، بهمن کمر بست، دارای دارا گردا همآورد» ـ که ظاهراً باستناد این سخن «سارو» نام نخست شهر همدان بوده است. و «ساروق» معرّب آنست، همچنین ابن رسته مؤلف «اعلاق النفیسه» آورده است که همدان در قدیم بزرگ بوده چنانکه سه فرسخ درازنایی آن بوده است، و بازار زرگران که یاقوت از آن نام برده است بروزگار وی در دو فرسخی شهر قرار گرفته بود[۱]، یعنی در قرن هفتم و هشتم شهر همدان بسوی جنوب شرق پیش رفته و تغییر مکان داده و شاید که بیش از دو فرسنگ از قرن سوم و چهارم کاهش داشته است. غرض آنست که شهر تاریخی همدان پیش از اسلام و در دوره‌های نخست اسلامی (یعنی بعهد مسعود سعد) بسیار آبادانتر و بزرگتر بوده ازآنچه در قرن هفتم و هشتم و بعد از آن بوده است. و باز در تأیید این سخن مؤلف مجمل‌التواریخ‌والقصص نوشته است در قرن چهارم «مرداویج به همدان آمد و گروه کثیری را از مردم آن دیار بقتل رسانید، چندان که پنجاه خروار شلوار بند کشتگان ازهمدان به ری بردند واندکی مردمان ماندند... وهمدان ازمردم خالی شد...»[۲]

نکتهٔ دیگر آنکه مرقوم داشته‌اند: «همدان کهنترین شهر ایران بشمار می‌آید» این سخن اگرچه درست و صوابست ولی برای همدان وصفی ناتمام بنظر میرسد واگر بخواهند حق مطلب را ادا کنند و حدود قدمت آنرا تعیین نمایند، باید گفته شود همدان کهن‌ترین شهرهای عالم است که اکنون برپا و برجاست. و البته قدیم‌تر ازآن شهرهای دیگری درمصر و کلده و آشور و بابل و برخی نقاط دیگر جهان بوده است ولی همهٔ آنها اکنون خراب و با خاک یکسان شده و این همدانست که همچنان برپا و استوار و برجا و پایدار

می باشد.

بدیهی است بیان نکردن این مطالب و نکته‌های دیگر نظیر آنها از طرف ایشان هیچ یك سبب نقص و ایراد بر آن مقالهٔ پرارزش نخواهد بود، ولی اگر گفته میشد شاید که بر کمال و فایده و اعتبار آن میفزود. اما آنچه منظور اصلی این بنده است و سبب نگارش این سطور گردیده بعد از اظهار سپاس از آن استاد محترم که چنین مقاله‌ای را عرضه فرموده‌اند آنست که در پی‌نوشت مقاله (ص ۲۷ ستون ۲) مرقوم داشته‌اند «با آنکه نامدارانی چون بدیع‌الزمان همدانی، باباطاهر عریان، خواجه‌رشیدالدین فضل‌ا... و میرسیدعلی همدانی - شاه همدان - از این شهر برآمده‌اند، بدرستی دانسته نیست که چرا همدانیان را گاه به کانایی نکوهیده‌اند، نمونه را که ابن فقیه که خود از مردم ایران بوده است دربارهٔ همدانیان چنین سروده است:

«همدان لی بلداقول بفضله
لکنه من اقبح البلدان
صبیانه فی‌الوجه مثل شیوخه
و شیوخه فی‌العقل کالصبیان»

یانبدی سخن گستر مسعود سعد سلمان که تبار به همدانیان میرسانیده است در جامه کانایی خویش را به تبار همدانیان باز بسته است.

گر دل بطمع بستم شعر است بضاعت
ور احمقیتی کردم اصل از همدانست»

در بیان این مطلب نیز چند نکته نهفته است که باید قبلاً توضیح داده شود، نخست آنکه این عربیه خواه از ابن‌فقیه همدانی یا دیگران باشد (شعر را بنام بدیع‌الزمان همدانی نوشته‌اند.)[3] باید آنرا نشانهٔ بیان عواطف و علّو احساسات شاعر دانست. درعرف عام هم گاهیْ انسان بسرزنش و ملامت و شکوه و شکایت از خود می‌پردازد. فرضاً «خودم کردم که لعنت بر خودم باد»یا «خود کرده را تدبیر نیست» و امثال آنها میگوید. و اگر این گونه اشعار ملاك كار قرارداده شود، این شعر دلکش دانشمند احمد صابری هم در وصف همدان و مردم آن بیش از آنها شنیدنیست:

همدان لی بلد اقول بفضله
لکنه من احسن البلدان
صبیانه فی‌العقل مثل شیوخهم
و شیوخهم فی‌الوجه کالصبیان

یعنی همدان شهر من و زادگاه و مولد و منشأ منست و باید در وصف آن بگویم که از بهترین شهرهای عالم است. کودکانش در عقل و هوش و ذکاوت مانند پیران کامل و مجرب هستند و پیرانش در حسن منظر و صباحت مانند جوانان ونوبلوغان میباشند.

اکنون باز میرسیم بر سر این شعر:

گر دل بطمع بستم شعر است بضاعت
ور احمقیتی کردم اصل از همدانست

این شهر از قصائد مشهور مسعود سعد سلمان است و سخنورانی بزرگ چون انوری و ظهیر و دیگران نیز آنرا استقبال کرده‌اند، و مسعود آنرا در مدح خواجه طاهر ثقة‌الملك سروده، وزیر خاص و خزانه‌دار سلطان، و این خواجه طاهر از هواداران و حامیان مسعود بود و مردی بزرگ و ادب‌پرور و ممدوح شاعران دیگری نیزچون انوری و ابوالفرج رونی.

دراینجا برای مزید توضیح باید افزود که بروزگار مسعود یعنی درعهد غزنویان ومدتها پیش ازآن و بعد از آن نیز ادیبان و سخنوران درنزد سلاطین و بزرگان مقامی ارجمند داشته‌اند و بضاعت شعر را که شاعران بنزد آنان می‌بردند از بهترین هدیه‌ها می شمردند و شاعران را صلات وجوائز فراوان میدادند، چنانچه عنصری آلات خوان از زر میساخت و دیگدان از نقره میزد[4]. و غضایری رازی از کثرت بخشش و عطایای سلطان بفریاد و فغان درآمده، «بس ای ملك، بس ای ملك» میگفت[5]... و شاعران نیز خود بدین امر وقوف داشتند و باین مقام بر خود میبالیدند، چنانچه فرخی در قصیدهٔ باشکوه خویش آنجا که «با حله‌ای تنیده زدل بافته زجان» همراه کاروان حله بماوراءالنهر میرفته[6] بدین متاع گرانمایه باَقران و بسایر مردم کاروان فخر میکرده وآنرا از همهٔ بضاعتها و حله‌ها برتر و بهتر میشمرده است، وعارف بزرگوار شیخ عطار شرع و عرش و شعر را درکنار هم نشانیده و شعر را تالی تلو عرش خوانده است[7] و سخن سالار شعر مثنوی یعنی حکیم نظامی گنجوی شاعران را بعد از انبیا از همه برتر دانسته و میفرماید:

پیش و پسی بست صف کبریا
پس شعرا آمد و پیش انبیا

و باز نظامی عروضی را می بینیم که تیمی از کتاب نفیس خود - چهارمقاله - را بآداب شاعری و نویسندگی اختصاص داده است، و هم باید دانست که مسعود سعد ازسخن‌سرایان نامدار و از بزرگان روزگار بوده و در عالم شعر و ادب در زبان فارسی مقامی بلند و ارجمند دارد، بویژه قصائدی را که در زندان سروده و به «حبسیات» معروفست، شاید که در زبان فارسی بی‌نظیر باشد.

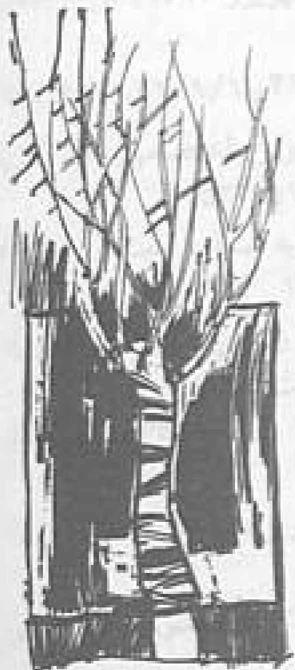
بنظم و نثر کسی را گرافتخار سزاست
مرا سزاست که امروز نظم و نثر مراست
بهیچ وقت مرا نظم ونثر کم نشود
که نظم و نثرم در است و طبع من دریاست
عجب مدار ازاین نظم و نثر خوب و بدیع
نه لؤلؤ ازصدفست و نه انگبین زگیاست
هر آنکه داند داند یقین که هر بیتی
ازاین قصیدهٔ من یك قصیدهٔ غرّاست
چنین قصیده زمسعود سعد سلمانست
چنین قصائد مسعود سعد سلمان راست

مسعود بسبب این مقام بلند سخنوری نخست مدتها در نزد سلاطین و امیران عزت و تقرب و جاهی بکمال داشته و از هر جهت درآسایش و رفاه و ناز و نعمت میزیسته، ولی بعدها براثر دشمنی بدخواهان و کید و مکر حسودان بدو بدگمان شده‌اند و بزندانش افکنده‌اند و ۱۹ سال از بهترین دوران عمر او در گوشهٔ زندان و سیاه‌چال محبس گذشته است. در اینجا بوده که مسعود از شدت سختی و درد و رنج باین و آن متوسل میشود و از ناسازگاری روزگار و واژگونی کار و طالع منحوس شکایت میکند و مکرر قصائدی میسراید و بنزد دوستان و بزرگان و آشنایان میفرستد و برای رهایی خود کوشش و تلاش میکند و واسطه و شفیع میآورد، و از هیچیك نیز نتیجه‌ای نمیگیرد.

این شعر نیز بیتی از آن جمله قصائد است که مسعود سروده و آنرا برای طاهر ثقة‌الملك فرستاده و در آن از گرسنگی و سختی زندان بدو شکایت برده و میسراید که محنت و اندوه مرا حدّی نیست و در این کنج زندان برپایم بند نهاده‌اند هرروز زجر و آزارم میدهند و قوت و غذایی بمن نمی‌دهند.

گر خوردنتی یابم هر هفته یکی روز
در دست مرا کاسه و از زانو خوانست
گرهیچ بزندانبان گویم که چه داری
گوید که مخور هیچ که ماه رمضانست
بدبخت کسی‌ام که پس از چندان نعمت
امروز همه قصهٔ من قصّهٔ نانست
جز کج نرود کار من مُدبر منحوس
کاین طالع منحوسم کجر و سرطانست
بسیار سخن گفت مرا بخت پس آنگه
هرکرده که او کرده بدان گفته همانست
در اصلِ هوی عزّمرا پاك هوان کرد
اندر مثلث این که هوی اصل هوانست
گردل بطمع بستم شعر است بضاعت
وراحمقیتی کردم اصل از همدانست
امروز مرا صورت ادبارعیان شد
نزد همگان صورت این حال عیانست

در بندم و این بندزپایم که گشاید
تا چرخ فلك بند مرا بسته میانست
از خلق چه نالم که هنرمایه رنج است



وز بخت چه گویم که جهان برحد تانست

مسعود در این قصیده از بی برگی و گرسنگی خود و رنجها و شکنجه‌هایی که بر او وارد آمده سخن میگوید و کسی را میطلبد که بند از پای او بگشاید و او را از زندان آزاد سازد و بروزگار سختی و بدبختی او پایان بخشد، ولی چون فریادرسی نمی بیند ناامید میشود و از کرده‌ها اظهار پشیمانی میکند و میگوید این آرزوهای دراز مرا بزندان افکند و عزّت مرا بخواری و ذلت بدل کرد. ولی گمان نکنید که من هم توقعی بیجا داشته‌ام و پای از گلیم خویش فراتر نهاده‌ام. اگر انتظارداشتم که مرا حرمت نهند و شکنجه و آزارم ندهند و از زندانم آزاد سازند کاری بیهوده و توقعی بیجا نبوده، که من سخنوری بزرگ و یگانه‌ام و در نظم و نثر سرآمد اقرانم و بضاعتی را نیز که بحضرت آورده‌ام شعر است که هنر و صناعتی بزرگ و بضاعتی نفیس و پربهاست و خواهان بسیار دارد.و اگر چنین میپندارید که این انتظاری احمقانه بوده و من کاری احمقانه کرده‌ام، آن هم درست نیست که من از خاندانی جلیل و اصیل و ستوده نسبتم، بالاتر از همه آنکه اصلم از همدانست، شهری که از بزرگی و وسعت مشهورجهانست و زادگاه دانایان و بزرگان و سخنوران زمانست، شهری که «مازالت مَحَلّاً للملوك وَمعدِناً لِاهل الدّین والفضل[8]» یعنی شهری که پیوسته جایگاه شهریاران و مجمع اهل دین و فاضلان بوده است. شهری که بروایت ابن رسته[9] «از اعظم بلاد اسلام بشمار آمده» مردم چنین شهری را چگونه احمق میتوان خواند و کسی که چنین متاعی نفیس و پربها دارد، چگونه امید فایده و نفعی سرشار نداشته باشد. اگرچه کار سخن باطناب کشید و مختصر شرح و توضیح موجب تصدیع گردید ولی تصور میشود که دیگر معنی شعر و مقصود شاعر بخوبی روشن و از همه رفع اشتباه و ابهام شده باشد. و آنان که «شعر است بضاعت» را بمعنی متاعی قلیل و بضاعتی مُزجات پنداشته‌اند، و در مصراع دوم «اصل از همدانست» را نشانهٔ احمقی و نادانی مردم آن دانسته‌اند، شعر را از افواه عوام شنیده[10] و بابیات پس و پیش آن مطلقاً نیندیشیده‌اند، و قطعاً اگر با دیوان مسعود سعد و آثار و اندیشه‌های او آشنایی کامل داشته باشند و بدانند که او خود را در سخنوری سرآمد اقران میداند و بفضل و برتری خود بردیگران و اصالت خاندان و نجابت دودمان فخر به مردم زمان میکند، از ذهن آنان رفع این شبهه و سوء تفاهم خواهد شد.

(نویسندهٔ این مقال خود مکرر شنیده‌ام که برخی با مطایبه و مزاح باین شعر استناد کرده، و برای اشاره بنادانی و خطای کسی که از اهل همدان بوده، گفته‌اند: «اصل از همدانست» کنایت از آنکه اگر فلانی کاری خلاف و احمقانه میکند همدانیست و همدانیان چنین اند!!! ولی باید گفت که اگر فرضاً و بزعم بعضی، همدانیان هم «چنین» باشند، مسعود سعد چنین نبوده و در این شعر چنان نگفته است.)

خلاصه وزبدهٔ سخن آنکه مسعودسعد سلمان در این بیت از ارزش و اعتبار شعر و از مقام بلند شاعر سخن بمیان آورده است، و می گوید اگر بدخواهان و دشمنان من یا دیگران گمان کرده‌اند، من که خود را بزرگ میشمارم و برای آزادی خودنامه مینویسم و شعرمیسرایم و باین و آن چنین و چنان میگویم، مردی طمع کارم و انتظاری بیجا دارم، در اشتباهند و شاید که مرا خوب نشناخته‌اند که من مردی هنرمند و سخنوری بیمانندم، هنرم صناعت شاعری و بضاعتم حلهٔ سخنِ دَربست. و اگر چنین می‌پندارند که این کاری احمقانه است و من هم مردی احمقم آن هم اشتباهی بزرگ است که من اصیل و آزاده‌ام، و از دودمان فضلایم و اجداد من از سرزمین همدان برخاسته‌اند، که مردم آن همه بزرگ و همه دانند. و در دانایی و فطانت آنان از کثرت اشتهار تردید نمیتوان کرد[11].

اگر رئیس نیم یا عمیدزاده نیم
ستوده نسبت و اصلم زدودهٔ فضلاست
بنزد خصمان گر فضل من نهان باشد
زیان ندارد، نزدیك عاقلان پیداست

زیرنویس:

۱ـ رجوع شود به کتاب بزرگان و سخن سرایان همدان ج اول ص ۱۹۱ـ تالیف این جانب دکتر مهدی درخشان چاپ سال ۱۳۴۱

۲ـ مجمل التواریخ و القصص نوشته شده بسال ۵۲۰ هجری با مقدمه و تصحیح علامهٔ قزوینی و ملك الشعرا بهار

۳ـ این بنده تا آنجا که شنیده ودیده و خوانده‌ام این شعر به نام بدیع الزمان همدانی ضبط شده (از جمله مآخذ رجوع فرمایند بمعجم البلدان یاقوت حموی ـ همدان)

۴ـ شنیدم که از نقره زد دیگدان
ز زر ساخت آلات خوان عنصری

۵ـ من آن کسم که فغانم بچرخ زهره رسید ـ زجود آن ملکی کم زمال داد ملال
...بس ای ملك که من از بس عطات سیر شدم ـ نه زانکه نعمتت بر من حرام گشت و وبال.

برای ملاحظهٔ تمام قصیده رجوع فرمایید به تاریخ ادبیات استاد دکتر صفاج ۱ ص ۴۸۵

۶ـ با کاروان حله برفتم زسیستان
با حلهٔ تنیده زدل بافته زجان...

رجوع شود به گزیدهٔ اشعار فرخی از استاد دکتر خطیب رهبر ص ۴۰

۷ـ شرع و عرش و شعر از هم خاستند
تا که عالم زین سه حرف آراستند.

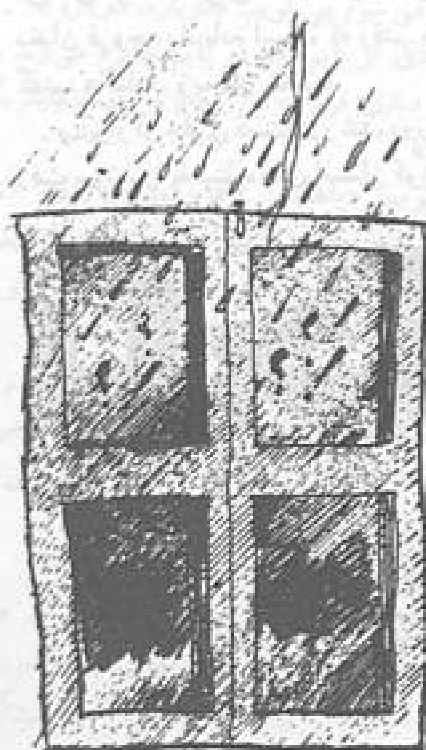
۸ـ رجوع شود مقدمهٔ کتاب بزرگان و سخن سرایان همدان ص ۱۵ ج اوّل و مآخذی که در آنجا ذکر شده است.

۹ـ همان مأخذ ص ۱۴ـ ابن رسته در اعلاق النفیسه مینویسد:

خراج همدان سالیانه شش هزار هزار درهم است، و حال آنکه از قزوین یکهزار هزار و پانصد درهم، و از آذربایجان (شرقی و غربی) برروی هم چهار هزار هزار درهم، و از طَبرستان و قم هر یك چهار هزار هزار پانصد درهم بوده است ـ و با مقایسه‌ای در میان مالیاتها که از شهرهای بزرگ و معتبر جمع‌آوری میشده و افزونی خراج همدان، وسعت و برتری آن برسایر شهرهای ایران معلوم میشود.

۱۰ـ استاد محترم نیز با آنکه از محقّقان کامل العیار و از نکته سنجان دقیق هستند، گویا اینجا بمسامحه برگذار کرده و بشنیدن شعر از افواه اکتفا فرموده‌اند و برخلاف و شیوهٔ همیشگی در این مورد بتحقیق کامل شاید نپرداخته‌اند. چقدر بجاست اگر ایشان و همچنین سایر علاقه‌مندان برای آشنایی بیشتر باهمیت شهر همدان و نیز شعر منسوب ببدیع الزمان یا ابن حسول همدانی یا دیگران بدیوان آزاد همدانی مراجعه کنند و مقدمهٔ فاضلانه‌ای را که دانشمند محترم کیوان سمیعی در این باب برآن کتاب نوشته است بدقت بخوانند، تا حق مطلب از هر جهت گزارده آید. این نکته را هم ناگفته نباید گذاشت که بخصوص در کارهای ادبی از این گونه سهوها و بالاتر رخ میدهد چنانچه خود من نیز بارها و بارها سهوها و خطاها کرده‌ام که از روی جهل یا فراموشی یا شتابکاری و بی توجهی بوده است.

۱۱ـ توضیح ادبستان: طبق معمول بنا به خواستهٔ مولف محترم، رسم الخط مقالهٔ بالا را تغییر نداده‌ایم.



فکر می کرد من دخترم، و من فکر می کردم پاهام سنگین شده است و فکر می کردم طرح سیاه سایهٔ نیمرخ صورتش را جایی (جاهای دوری) در شبی (شبهای دوری) دیده ام. و فکر می کردم پیراهنم باید بوی دود سیگار بدهد و دستم بوی شیرینی دانمارکی. و فکر می کردم نشسته ام: روی صندلی آهنی زنگ زده ای نشسته ام (با این که حتم داشتم راه می رفتم) و از لذت چیزی که دیده ام، بلند شده ام گفته ام: «دوباره، دوباره.»

و دردی از پایم، هردوپایم در خودش چنبره زده است و بالا آمده است و من نتوانسته ام کاری بکنم و فقط دندان قروچه رفته ام و گفته ام، به خودم: «پاهام... پاهام خواب رفته است.» و کسی از آن دورها بم گفته است، دقیقه ای پیش: «چه می خواهی از جانم، دختر؟» و دیدم که جلو آمد. پایم گیر کرد پشت قلوه سنگ درشت سنگفرش یکی از کوچه های پشت بازار وکیل. سکندری خوردم، خوردم به دیوار. چادرنماز از جلوی چشمهام ول شد و پرده ای شد جلوی صورتم و حاجی فیروز را از پشت سفیدی محو و گلهای صورتی اش دیدم که سفید و صورتی نبودند و رنگشان با سایه های کج و معوج کوچه و سیاهی شب درهم آمیخته بود. دست به دیوار گذاشتم و گفتم، به خودم، زیر لب: «سرم، سرم.»

و فکر کردم چرا، چرا اصلاً دنبالش آمده ام. چرا از توی کوچه ای دنبالش آمده ام که روز روشنش هم جرأتش را هیچ وقت به خودم راه نداده بوده ام بگذرم، از بس که بی خانه و بی آدم بود، از بس که اغلب، آدمهای همیشه تنها و همیشه مشکوك از توش می گذشتند، از بس که این آدمها همیشه با تلوتلو از توش می گذشتند.

بام پشت پام خورد، تلوتلو خوردم، و گفتم، باز: «سرم، سرم.»

و فکر کردم نکند من هم آدمی همیشه تنها و همیشه مشکوك باشم یا بشوم. کاسهٔ مسی از دستم از زیر چادرنماز افتاد زمین، با هرچه که تویش بود، با هرچه که دو ساعت تمام از این خانه و آن خانه جمعش کرده بودم، و جرینگی صدا کرد و روی قلوه سنگها چرخید و من فریاد زدم، برای کمك. و بعد حس کردم اصلاً فریادی نزده ام، برای کمك. درست یادم نیست. اما دندان قروچه را، یادم است، که رفتم. و به خودم حتی گفتم: «افتادم. زیمبلق شدم.»

و دیوار از جلوی دستم دور شد، دورتر، و شکست و رفت سرش را به ستاره های آسمان کوبید و دوباره آمد همان طور کج، همان طور شکسته، بالای سرم ایستاد. من افتاده بودم. افتاده بودم کنار صدای جرینگ جرینگ کاسهٔ مسی، که هنوز می چرخید و هنوز دور نقلها و شیرینیها و سکه هام می چرخید و من می گفتم، با درد، به خودم: «سرم، سرم.»

سرم چیزیش نبود. یعنی بود. درد داشت. زُق زُق هم می کرد. شقیقه هام را یادم است که عجیب می کوبید. اما دردش مثل درد سوزش چشمهام نبود که تو هردوشان انگار مشتی نمك پاشیده بودند و نه می شد از درد بستشان و نه می شد از درد بازشان نگه داشت. سه شب بود نخوابیده بودم، از سه روز قبل از چهارشنبه سوری، و چشمهام از بی خوابی آن سه شب می سوخت. گفتم: «می سوزد، می سوزد.»

دایره زنگی آمد جلوی چشمهام و پولکهاش جرینگی صدا کرد.

گفتم: «من...»

صورت حاجی فیروز، سایه محوش، پشت پوست دایره زنگی بود و حس کردم می خندد و حس کردم باید انتظار بکشم تا بگوید: «شَلام!» یا: «سامبولی بَلیکم!» یا چیزی که نشان سلام باشد و نشان سلام مسخره



تلخک تلخک

حسن بنی عامری

باشد. گفت: «های، خاله سوسکه!» و دستی آمد گلهای صورتی چادر سفید را از روی صورتم کنار زد و گفت: «مگر من...»

و صورتش را نزدیکتر آورد، بدون دایره زندگی‌اش. بوی دود سیگار خفه‌ام کرد. گفتم: «چشمهام...» و حس کردم سنگینی گرم و نازك چادر بر روی دستها و پاهام نیست و خیلی ناگهانی از روم کنار زده شده است. سردم شد، خیلی ناگهانی، و احساس برهنگی کردم و فکر کردم نباید این طور می‌شده است و نباید به این زودی می‌فهمیده است. و اصلاً قرار بر این بوده است او نفهمد من کیستم و من فقط بفهمم او کیست، یا چه می‌کند، یا کجا زندگی می‌کند، یا اصلاً برای چی حاجی فیروزی می‌کند. و بعد یادم من هیچ وقت، حتی از آن لحظه‌ای که دنبالش راه افتاده بوده‌ام، همچین قراری با خودم نگذاشته بوده‌ام. و اگر دنبالش راه افتاده بوده‌ام به خاطر سایه محوش یا نیمرخ دورش بوده که جایی توی خاطره‌هام نقش بسته بوده و مرا واداشته بوده که دنبالش، حتی توی کوچه‌های غریب، توی کوچه‌های بازار وکیل، راه بیفتم و قاشق زنی یادم برود و خودم هم ندانم چرا یادم رفته است. و او مرا نبیند و رهگذرها را ببیند و به همه‌شان بگوید حاجی فیروز است، سالی یك روز است. بگوید دنیا کرایه این حرفها، این اخمها نیست. بگوید پس چرا نمی‌خندند. و براشان با دایره زنگی‌اش رِنگِ شاد بزند و گردن کج کند و شعرهای حاجی فیروزی بخواند و نیشتك بیندازد و برقصد و ببیند که همه، حتی آن اخموهاش، به ابروهای تابه‌تاش یا چشمهای لوچ شده‌اش خندیده‌اند و حتی به قهقهه خندیده‌اند. و نبیند حتی از آن دورها که من می‌بینمش، که من از پشت چادری تا زیر چشمها بالا کشیده شده می‌بینمش. و بعدها، ساعتی بعد، توی آن کوچه لعنتی ببیندم و بگوید که بروم، چه از جانش می‌خواهم. و دقیقه‌ای بعد بیاید بالای سرم و بگوید: «بَهَه!»

بگوید: «تو که پسری. طاقت مردی نداری مگر؟»

گفتم: «چشمهام...»

گفت: «خانه زندگی نداری مگر؟»

گفتم: «پاهام...»

گفت: «ننه بابا هم که انگار...»

گفتم: «می‌سوزد. گزگز می‌کند.»

گفت: «بلند شو برو رِدِ کارت!»

گفت: «نبینم یك وقت باز دنبالم راه افتاده باشی.»

و بلند شد، با صدای جرینگ جرینگ دایره زنگی‌اش، و بم پشت کرد و گفت: «مرا بگو که فکر می‌کردم تو دختری.»

و خندید، برای خودش، زیر لب، و گفت: «من خودم همه را سیاه می‌کنم. تو آن وقت...»

داشت می‌رفت، داشت دور می‌شد، داشت توی سیاهی کوچه دور می‌شد. و من نمی‌دانم چه شد، نمی‌دانم چرا، نمی‌دانم برای چه سرم را بلند کردم و قسمش دادم نرود. نمی‌دانم چرا گفتم: «نرو، تلخك! نرو، افخم!»

و او نرفت، برگشت و گفت: «تو چه گفتی؟»

و یادم نیامد چه گفتم هرچه به چشمهام فشار آوردم یادم نیامد چه گفتم گفتم: «خسته‌ام. چشمهایم عجیب می‌سوزد.»

گفت: «بلند شو ببینم!»

و دست زیر سرم برد و بلندم کرد.

گفتم: «شقیقه‌هام... شقیقه‌هام عجیب می‌کوبد.»

گفت: «تو الآن من را به اسمی، به اسمهایی صدا زدی.»

گفتم: «غلط کردم. قول می‌دهم دفعه بعد بلیت بخرم.»

گفت: «پرت و پلا چرا می‌گویی؟»

گفتم: «تقصیر مهران بود. او گفت برویم تئاتر. او گفت همه چیزش، حتی بلیتش، پای من.»

گفت: «ماههاست نگذاشته‌ام کسی مرا به این اسمها، توی کوچه و خیابان صدا بزند. نگذاشته‌ام کسی مرا بشناسد. اما تو با این چادر و این حرفهای پرت و پلات...»

و سرم را بیشتر بالا آورد: «باید بگویی، باید بم بگویی که چه طور مرا شناختی؟ و از کجا؟» زیر لامپهای رنگارنگی که دور خودشان می‌چرخند و زرد و سبز و آبی‌اند، با رنگ سرخ نوشته‌اند: تلخك. نوشته‌اند: تقدیم می‌کند. نوشته‌اند: سیاه بازی مُدرن، سراسر خنده.

مهران می‌گوید: «همین جاست.»

می‌گویم: «چه قشنگ!»

تهمورث می‌گوید: «چه شلوغ!»

می‌گوید: «اما آخر با کدام بلیت؟»

مهران می‌خندد و می‌گوید: «بلیتمان آمد.»

و مردی سیاه را نشانمان می‌دهد که لباس سرخی پوشیده است، با گلهای پنج پرِ زرد، و کلاهی بوقی، و گیوه‌ای مَلِکی، که می‌آید با خنده، و سربه‌سر همه می‌گذارد و همه جلوتر می‌آیند و سلامش می‌کنند و چیزهایی درِ گوشش می‌گویند و می‌خندند و کسانی امضاء می‌خواهند و او می‌گوید: «بلد نیستم. سواد ندارم.»

و انگشت به صورتش می‌چسباند و زیر کاغذشان انگشت می‌زند و می‌گوید: «این هم امضای من.» و بعد انگشتش را می‌گذارد میان دو ابروی آن کسی که امضاء خواسته بوده و می‌گوید: «این اما معتبرتر است.»

و جای انگشتش میان دو ابرو می‌ماند. و کسی با میکروفون و ضبط صوت جلو می‌آید و می‌خواهد بداند که او آیا با تلخك، با سیاه معروف سالهای پیش شیراز آشنایی دارد، ارتباطی دارد؟ و اصلاً چرا اسم خودش را تلخك گذاشته است؟ و اصلاً چرا این قدر شبیه اوست و تکیه کلامهاش، و همهٔ عور و اداهاش، به او می‌ماند؟

همه ساکت می‌شوند، و ما جلوتر می‌آییم، و می‌بینیم که تلخك می‌خندد، انگشتش را میان دو ابروی خبرنگار می‌گذارد و می‌گوید: «من همیشه خودم بوده‌ام. نه آن کسی که شماها فکر می‌کنید. می‌فهمی؟»

خبرنگار می‌گوید: «اما من...»

تلخك انگشتش را برمی‌دارد و می‌گوید: «این هم امضایی که خواسته بودی.»

و همه برایش دستك می‌زنند و می‌خندند و شلوغتر می‌شود و ما با شلوغی مردم و با تلخك می‌رویم توی تالار و کسی فریاد می‌زند شلوغ نکنیم، بایستیم، و نوبت را... نوبت را رعایت کنیم. و همه می‌روند، همه می‌دوند توی سالن و کسی گوش به حرف کسی نمی‌دهد و مهران می‌گوید: «این هم بلیتی که خواسته بودی.»

به تهمورث می‌گوید. و تلخك می‌رود روی صحنه، کنار بازیگرهای دیگر، و می‌گوید: «سامبولی بلیکم به همه.» و تعظیم می‌کند. و پیرمردهایی در گوشهٔ صحنه تاروتنبك و سنتور می‌زنند. و همه دستك می‌زنند. و منم فقط که شافتك می‌زنم، با انگشتهای اشارهٔ هر دو دستم شافتك می‌زنم، و می‌گویم: «جانمی، تلخك!»

و مهران می‌گوید: «آقام می‌گوید هیچ وقت، هیچ کس بدون لباس سیاه بازی نتوانسته ببیندش.»

و من باز می‌گویم: «جانمی، تلخك!»

بوی شیرینی دانمارکی آمد. و فکر کردم دارم یکی از آن درشتهاش، یکی از آن تردهاش را می‌خورم.

تلخك گفت: «بگو بگو از کجا؟»

عروسی یکی از فامیلهای صاحبخانه‌مان. (افسرخانم) است. حسابی سنگ تمام گذاشته‌اند و چراغانی کرده‌اند و بند و بساط گرفته‌اند. سیاه بازی هم راه انداخته‌اند.

آقام می‌گوید: «کم شیرینی بخور، بزمجه! رودل می‌کنی می‌مانی رو دستمان!»

و باز با بغل دستی‌اش گرم می‌گیرد و براش از یمین و یسار می‌گوید. و شیرینیها عجیب ترد و شیرینند. و همه به اشکهایی که سیاه می‌ریزد، می‌خندند. من هم می‌خندم. یاد گرفته‌ام هر وقت آقام به چیزی می‌خندد، من هم بخندم، حتی اگر دهانم پر از شیرینی دانمارکی باشد.

گفتم: «چقدر بوی سیگار می‌دهم!»

ننه صفورا می‌گوید: «کجا بودی؟ چرا این قدر بوی سیگار می‌دهی؟»

تلخك گفت: «حرف بزن!»

می‌گویم: «یعنی می‌آید؟»

به مهران می‌گویم. می‌گوید: «هایله. می‌آید.»

و صندلیها آهنی‌اند. زنگ زده‌اند. و سالن اصلاً بزرگ نیست. از آن توسری خورده‌هاست. آدمهاش فِرت و فِرت سیگار می‌کشند، و دهانشان بوهای بد می‌دهد، دستك هم می‌زنند، با شافتکی بلبلی اگر بلد باشند، و بلند می‌شوند می‌گویند بیاید، دوباره بیاید. و من بلند می‌شوم می‌گویم: «دوباره، دوباره.»

و دردی از پایم، هر دو پایم چنبره می‌زند و بالا می‌آید و دندان قروچه می‌روم و می‌فهمم باید بگویم: «پاهام...»

می‌گویم: «پاهام... پاهام خواب رفته است.»

و می‌افتم روی صندلی. و می‌بینم که تلخك، فقط سرش، از شکاف پرده بیرون می‌آید، و می‌گوید، با اخم: «هیچ معلوم هست چه مرگتان است؟»

و بعد می‌گوید، با خنده: «ای راستی، یادم رفت.»

و پرده را کنار می‌زند. پرده را با خنده کنار می‌زند.

گفتم: «ننه‌ام من را زد. با لنگه اُرسیهای بی‌پدر و مادرش زد.»

ننه‌ام می‌گوید: «چشم و دلم روشن!»

و لنگه ارسی‌اش می‌خورد به صورتم. صورتم می‌سوزد گزگز می‌کند. و چیز گرمی از دماغم راه باز می‌کند و از چانه‌ام می‌چکد جلوی انگشت بزرگ پای

راستم. خون است. اندازهٔ دو تومانی شده است.

ننه‌ام داد می‌زند: «اگر سیگاری بشوی، اگر بیفتی گوشه خیابانها به گدایی، من چه خاکی میتوانم به سرم بریزم؟ جواب آقات را چه می‌توانم بدهم؟»

و لنگه ارسی دیگرش را از کنار دستش برمی‌دارد.

تلخك گفت: «خون به دلم نکن. بگو، پسر!»

گفتم: «غلط کردم. دیگر نمی‌روم تئاتر. به مهران هم می‌گویم نباید دنبالم. می‌گویم هیچ وقت نباید دنبالم.»

مهران می‌گوید: «دیدی گفتم اینجا مثل جاهای دیگر نیست.»

راست می‌گوید. صندلیهاش مخملی است. آدمهاش حسابی اند. یکی شان ریشش جوگندمی است و فقط تا زیر چانه‌اش جوگندمی است و جور قشنگی جوگندمی است. و پیپ می‌کشد و به همهٔ آنهایی که دورش جمع شده اند، می‌گوید که دکتر افخم، نویسنده و کارگردان و بازیگر اصلی این تئاتر، سمبل نبوغ است و باید قدرش را دانست و باید دانست که با چه نبوغی هاملت شکسپیر را تغییر داده است و تحسینش کرد که چطور هاملت او، فقط به خاطر وجود زندهٔ پدرش، و نه به خاطر انتقام قاتلان خیالی پدرش، همه کارهای هاملت شکسپیر را کرده است، یعنی حتی عشقش به اوفیلیا...

مهران می‌گوید: «عجب دك و پوزی دارند این ریش بزیها!»

و می‌خندیم. همه‌مان می‌خندیم. به نقشهایی که باید خندید می‌خندیم و به هاملت که ایستاده می‌میرد، نمی‌خندیم. بلند می‌شویم، از روی صندلیها، و دستك می‌زنیم، خیلی محکم دستك می‌زنیم. و پردهٔ مخملی کنار می‌رود و همه بازیگرها، بخصوص آن که حالا می‌دانم اسمش دکتر افخم است، برامان دستك می‌زنند و تعظیم می‌کنند و گلهایی را که براشان پرت شده است، برمی‌دارند می‌بوسند و برامان پرت می‌کنند. و من یکیش را از دست کسی، شاید تهمورث، می‌قاپم و تا سالها لای کتابی نگهش می‌دارم.

پیرزنی از پله‌های صحنه بالا می‌رود، با دسته گلی پر از گلهای سرخ و سفید، و می‌رود کنارشان می‌ایستد، دستش را بلند می‌کند، به نشانهٔ سکوت، و بعد از سکوت می‌گوید: «امشب برای من شب بزرگی است. چون بعد از سالها گشتن و نیافتن، کلید معمایی را که خیلیها مایلند جوابش را بدانند، پیدا کرده‌ام. من امشب با کمال افتخار به شما مردم خوب شیراز اعلام می‌کنم تلخك را، سیاه معروف همهٔ سالهای شیراز را، با این که همه فکر می‌کنند باید پیر شده باشد، باید مُرده باشد، زنده و سرحال، و حتی کمی جوان، پیدا کرده‌ام.»

و به دکتر افخم نگاه می‌کند، با غرور، و دسته گل سرخ و سفید را جلوی چشمهای متعجب او می‌گیرد، و می‌گوید: «هدیهٔ این زن پیر را قبول کنید، جناب تلخك!»

دکتر افخم گلها را با دستش کنار می‌زند، جلوتر می‌آید، و می‌گوید، با خنده: «ولی شما اشتباه گرفته اید، خانم محترم!»

پیرزن می‌گوید: «من حاضرم قسم بخورم که اشتباه نمی‌کنم.»

دکتر افخم می‌گوید: «من هم به شهامت این دوستان محترم حاضرم قسم بخورم که هیچ وقت چیزی کمتر یا بیشتر از دکتر افخم نبوده ام.»

و از ما می‌پرسد: «آیا بوده ام؟»

و ما همه می‌گوییم: «نه!»

بدون این که بدانیم چرا می‌گوییم نه. و منتظر خندهٔ دکتر افخم می‌شویم و او عاقبت می‌خندد و ما هم به اجبار به خندهٔ او می‌خندیم. و صدای فریاد پیرزن توی مسخرگی خنده هامان گم می‌شود.

تلخك گفت: «تو کی هستی که من را وسط این کوچهٔ تاریك به اسم و رسم شناخته ای؟»

گفتم: «من...»

گفت: «بگو! جان بکن!»

مهران می‌گوید: «دانیال گفته.»

تهمورث می‌گوید: «تا عید؟»

می‌گویم: «پس چی خیال کردی؟»

می‌گوید: «یعنی می‌گویی چهار شب نخوابیم؟»

می‌گویم: «هابله.»

می‌گوید: «که چی بشود؟»

می‌گویم: «که معلوم بشود مردیم.»

می‌گوید: «با نخوابیدن معلوم می‌شود مَردیم؟»

می‌گویم: «امسال این طور معلوم می‌شود که کی مرد است، کی نامرد است.»

تهمورث به خودش می‌گیرد، و می‌گوید: «خودت مرد نیستی.»

دست به یقه می‌شویم. زود جدامان می‌کنند. و می‌رویم گوشه‌ای می‌نشینیم، به هم چشم غُرّه می‌رویم.

گفتم: «تهمورث هم تا عید نخوابید.»

و خندیدم.

تهمورث می‌رود توی گروه بیژن. و می‌فهمد آنها هم، مثل ما، به تقلید ما، نمی‌خواهند تا عید را بخوابند. و من می‌خندم. بیژن هم با آن همه ادعاش از من حرف شنوی کرده است. و بیشتر می‌خندم و می‌روم برای مهتاج اسمارتیز می‌خرم.

گفتم: «تو اسمارتیز دوست داری؟»

و دیدم به تلخك گفته‌ام. تلخك دست روی پیشانی‌ام گذاشت و گفت: «عجب تبی!»

و حس کردم، با دست به دست شدن سرم، که به اطراف نگاه کرده است، لابد برای کمك خواستن از کسی، از رهگذری.

«این وقت شب کسی کجا بود؟»

و پردهٔ نازك و گرم چادر روی صورتم افتاد و دستی لاغر و پُرجان، زیر کمر و پاهام خزید و بلندم کرد. سرم به سینهٔ استخوانی تلخك چسبید، پیراهنش بوی سرخی و بوی سیگار و عرق تنش را می‌داد، که مثل بوی شلغم پخته گندیده بود. و من بیدار بودم و نبودم. می‌دیدم و نمی‌دیدم. می‌دانستم باید از دستش فرار کنم و بروم کاسه‌ام را، با آن همه شیرینیها و سکه‌ها بردارم و بدوم طرف خانه‌مان. یا لااقل جایی بروم که جلو نظر تلخك نباشم. جایی که بدانم نباید خواب باشم، نباید بخوابم، وگرنه شرط را به آن تهمورث نامرد باخته‌ام.

گفتم: «ولم کن! من نباید ببازم.»

و تقلا کردم تا تلخك زمینم بگذارد که گذاشت. و من دویدم، باسکندری، و زمین خوردم. و سرم خورد به قلوه سنگهای استخوانی کوچه، که بوی شلغم پخته گندیده می‌دادند.

«آرام بگیر، بچه!»

ننه‌ام می‌گوید: «من چادرم را لازم دارم.»

می‌گویم: «پس من از کی چادر بگیرم برای قاشق‌زنی؟»

و می‌بینم که نیست. صدای بسته شدن درمی‌آید. ننه‌ام رفته است نانی، زهرماری، چیزی بخرد، و جانماز افسرخانم توی اتاقش است و خودش هم دارد باغچه‌اش را، گلهای یاس و درختهای نارنجش را آب می‌دهد. از اتاقمان می‌آیم بیرون. پله‌ها را آهسته می‌آیم پایین. و می‌روم توی اتاق افسرخانم. جانمازش را همیشه کنار قاب عکس شوهرمرده‌اش می‌گذارد. همان جاست. بَرَش می‌دارم. بازش می‌کنم. و چادر سفید گلدار را توی مشتم می‌فشارم.

افسرخانم داد می‌زند: «بپشته، پدر سوخته!»

و چند گل یاس از میان چادرش می‌افتد روی مُهر درشت و تسبیح سبز جانمازش.

گفتم: «اهدناالصراط المستقیم.»

تلخك گفت: «تو مریضی، بچه. به هذیان افتاده ای.»

و از دستش غلتیدم، بالا و پایین پریدم، و فهمیدم دارد می‌رود. گفتم: «بدو، مهران! بدو!» مهران را گم می‌کنم یا او من را گم می‌کند. می‌دوم دنبال حاجی فیروز. آتش‌بازی و ساز و دُهُل و دستمال‌بازی قشقاییها، توی فلکهٔ شهرداری، لذتی برایم ندارند. اما آن حاجی‌فیروز... آن حاجی فیروز...

تهمورث داد می‌زند: «تو شرط را به من باختی، دانیال. تو باختی، دانیال.»

داد زدم: «من نباید ببازم، نباید بخوابم.»

و می‌زنم بیخ گوش خودم. صورتم حتی دِل‌دِل می‌کند از سوزش کوبش پنج انگشتم. اما انگشتهای دستم، دست راستم، دل دلشان نمی‌شود. هیچ چیزشان نمی‌شود. نکند اصلاً توی گوش خودم نزده باشم؟

پرسیدم: «من خودم را زدم؟»

از تلخك پرسیدم. گفت: «آرام باش! الآن می‌رسیم.»

و خودم را زدم، چند بار. اما دردی نبود. فقط دل‌دل بود. گریه کردم. من خودم را توی خواب با مشت زده بودم.

«گریه نکن، بچه! رسیدیم.»

صدای در زدن آمد، با کوبه‌ای که حتماً پنجهٔ آهنی شیری باید می‌داشت.

صدای زنی گفت: «حالا هم می‌خواستی نیایی!»

ننه‌ام می‌گوید: «کجا بودی تا حالا؟»

می‌گویم: «رفته بودیم با بچه‌ها آتش بازی نگاه کنیم، تو فلکه شهرداری.»

تلخك گفت: «باز کن، ضعیفه! مهمان دارم.»

در باز شد، با غیژغیژ، و نور کم جان هشتی خانه افتاد روی چشمهام.

«این دختر... این...»

آقام می‌گوید: «کجا بودی تا حالا؟»

گفتم: «ولم کن! بگذارم زمین!»

تلخك گفت: «غریب نیست. یعنی فکر می‌کنم نیست. آشنا روشناست.»

زن گفت: «همهٔ عالم و آدم برای تو آشناروشنا

هستند، به غیر از من و ذلیل مُرده‌هات.»
چشمهام را باز کردم. سایهٔ شکستهٔ زنی، جلوتر از ما، روی دیوار سمت راست ما شکسته‌تر می‌شد. چادر سرش نبود. گفتم: «آقام کتکم می‌زند.»
آقام می‌گوید: «کجا بودی تا حالا؟»
و دست می‌برد طرف کمربندش.
زن گفت: «هیچ شده به خودت بگویی این وباگرفته‌ها هم محبت پدری می‌خواهند؟»
تلخک گفت: «شام چی داریم؟»
زن گفت: «زهرمار!»
تلخک گفت: «سفره را تا بچینی، با مهمانم آمده‌ایم به دست بوست.»
و گذاشته شدم زمین. چادر از دورم برداشته شد.
زن گفت: «این که... این که...»
و ناگهان فریاد زد: «این بچه، این پسر، پسر کیست؟ اینجا چکار می‌کند؟ هیچ معلوم هست اینجا چه خبر است؟»
گفتم: «به خدا رفته بودم درس بخوانم با تهمورث.»
آقام می‌گوید: «کجا بودی تا حالا؟»
گفتم: «می‌توانی بروی ازش بپرسی.»
زن گفت: «تو برای همه ننه‌ای، برای من و بچه‌هات زن‌بابا.»
تلخک گفت: «گفتی شام چی داریم؟»
زن گفت: «زهرمار!»
صدای موج آب آمد و مشتی آب سرد، که حدس زدم باید آب حوض باشد، پاشیده شد به صورتم.
آقام می‌گوید: «لباست چرا خیس است؟»
بلند شدم گفتم: «تهمورث به صورتم آب پاشید، از آب فلکه شهرداری.»
زن قدمی به عقب رفت، رفت توی سایهٔ درختهای نارنج، و پرسید: «دیوانه که نیست؟» و آمد توی نور کم‌جان چراغ یکی از اتاقها، که تا پای درختهای نارنج جلو نشسته بود: «مرا بگو که دارم از که می‌پرسم، از چه می‌پرسم.»
و رفت. از صدای پاش فهمیدم که رفت، که از پله‌هایی بالا رفت و رفت توی آن اتاق سه دری، که چراغهاش روشن بود و چراغهاش بیشتر روشن شد و روشنایی اش تا وسطهای باغچهٔ نارنج جلو نشست، و سایهٔ زن روی شیشه‌های رنگی نشست، جلو رفت و عقب آمد و سفره‌ای را روی فرشی پهن کرد و ظرفی را کنارش گذاشت که حدس زدم باید از روی چراغی بَرِش داشته باشد و بعد حس کردم بخار پیچان را از روی ظرف، از همان جای دور دیده‌ام و حس کردم حتماً آبگوشت است که این همه بخار دارد. و دیدم دارم آبگوشت می‌خورم، کنار سفره خودمان، بغل دست آقام. آقام می‌گوید: «پس چرا کوفت نمی‌کنی؟»
سایه زن زد تو سر خودش و گفت: «ای خدا!»
و گریه کرد. تلخک برگشت سایهٔ زن را نگاه کرد، و گفت: «وقت گیر آورده حالا!»
و به من گفت: «می‌توانی خودت راه بروی؟»
گفتم: «چی؟»
گفت: «خیلی سنگینی. این را خودت می‌دانی؟»
زن گفت: «بچه‌ها هنوز بیدارند. پس چرا نمی‌آیی؟»

و سایه‌هایی پشت شیشه‌های رنگی بودند، پنج شش تا، که صورتشان را به شیشه‌ها چسبانده بودند. صورت هیچ کدامشان معلوم نبود، سیاه بود، از سایه سیاه بود، نه از رنگی که باباشان به صورتش مالیده بود.
دست تلخک زیر بغلم را گرفت، بلندم کرد، و لنگ‌لنگان بردم از پله‌ها بالا، و گفت، به سایه‌ها: «به ننه‌تان بگویید غذای من و مهمانم را بیاورد تو اتاق خودم.»
سایه‌ها پشت شیشه‌ها نماندند. رفتند. رفتند به ننه‌شان همین را بگویند. شلوغ شده و زن گفت، با فریاد: «شنیدم، کر نبودم، خودم شنیدم.»
و شنیدم کسی را زد، یکی از آن سایه‌ها را لابد.
گفتم: «پاهام... پاهام خواب رفته است.»
و باز بوی شیرینی دانمارکی شنیدم. تلخک در چوبی اتاق را باز کرد، با کف دستش، که به دیوار خورد و دوباره برگشت و غیژی صدا کرد. رفتیم تو. تلخک کلید لامپ را زد. نورش زیاد بود. گفتم: «آی، آی!»
و نشسته شدم پشت مخده‌ای بزرگ و نرم. پاهام را دراز کردم، سر زانوها و ساق پام را مشت کردم، مالششان دادم و گفتم: «سرم، سرم.»
تلخک ایستاده بود جلو آینه قدی بزرگی، و صورتش را با مایعی چیزی، که به روی پنبه‌ای می‌زد و به صورتش می‌مالید، پاک می‌کرد. کلاه بوقی‌اش سرش نبود و وسط سرش مو نداشت و سفیدتر از جاهای دیگر صورتش بود. گفتم: «این رنگها... این رنگها که به صورت می‌زنی از چیست؟»
گفت: «از زندگی است. این رنگ زندگی است.»
و از تو آینه، برای لحظه‌ای فقط، نگاهم کرد، خندید و گفت: «دعا کن وقتی بزرگ شدی، هیچ وقت از این رنگها به صورت نمالی.»
گفتم: «من دلقک نمی‌شوم. نمی‌خواهم بشوم.»
گفت: «من هم فکر می‌کردم نمی‌شوم. فکر می‌کردم خیلی چیزهای دیگر می‌شوم. اما...»
گفتم: «من می‌خواهم نویسنده بشوم.»
گفت: «فرقی ندارد. هر دوشان سروته یک کرباسند. آخرش وقتی چند سال دیگر به یکی از این آینه‌های لعنتی نگاه می‌کنی، می‌بینی صورتت سیاه است. می‌بینی صورتت مثل صورت من سیاه است.»
صورتش حالا سفید شده بود. طوری که حتی به سرخی می‌زد.
«با چشمهای خودت می‌بینی همهٔ آنهایی که برات تره خرد می‌کنند، سیاهیهای تو را، زشتیهای ظاهری تو را برای خودشان بزرگ می‌کنند و بش می‌خندند تا زشتی و سیاهی خودشان را کوچک کرده باشند.»
گفتم: «اما نویسنده شدن که سیاه بازی نیست.»
گفت: «بعدها می‌فهمی، بعدها می‌فهمی که هست.»
در اتاق باز شد. و زن آمد تو. موهاش را بافته بود و دستی به سرورویش کشیده بود. و می‌خندید. برای یک لحظه فکر کردم زنی دیگر است. اما خودش بود. از صداش فهمیدم.
«شام آورده‌ام براتان.»
و سفره را پهن کرد، با سلیقه. دو بشقاب پُر از شیرین‌پلو گذاشت توی سفره، با کاسهٔ ماست نعناع‌زده و تربیزهٔ سرخ چهار قاچ شده‌ای در میانش. و

ترشی لیته و بِنه، در کاسه‌ای کوچک و نُقلی. و کنارش سبد کوچکی از نعناع و ترخون و تربیزه‌های ریز و درشت.
تلخک گفت: «زحمتت شد.»
زن گفت: «آب یادم رفت.»
و رو به در گفت: «نفیسه!»
و بچه‌ها پشت در، پشت شکاف در بودند و صدایی از میانشان گفت: «مرا صدا زدی، ننه؟»
زن گفت: «آب بیار برای بابات!»
و دختری، بزرگتریشان، راه باز کرد برود، که رفت. و لحظه‌ای بعد برگشت، با پارچ پلاستیکی سرخی پر از آب سرد. از یخهای درشتش فهمیدم سرد است، که به دیوارهٔ پارچ می‌خورد و صدا می‌کرد. نفیسه مرا نگاه می‌کرد. به چشم یک غریبه، یک ناآشنا. یک چیزی که با زیاد نگاه کردن بشود فهمید چیست، بشود فهمید کیست. دست روی سرم گذاشتم، طاقت نگاهش را نداشتم، و گفتم: «سرم، سرم.»
زن گفت: «آسپرین بیاورم برای مهمانت، نادر؟»
تلخک گفت: «نیکی و پرسش؟»
زن بلند شد گفت: «گمانم توی کیفم داشته باشم. یا اگر نباشد پشت شمعدانیهای نقره حتماً هست. آره آنجا حتماً هست.»
تلخک گفت: «ای راستی، یادم رفت. این دوست من، قرص و شربت برایش خوب نیست.»
زن برگشت. تلخک اشاره‌هایی کرد. یعنی که برو، من کار دارم. بچه‌ها را هم ببر!
«بچه‌ها شام خورده‌اند؟»
زن گفت: «نه!»
و به بچه‌ها گفت: «بروید شامتان را بخورید. باباتان با مهمانش کار دارد.»
و در را بست. پشت در شلوغ شد. و دری باز شد، با غیژغیژ، و بسته شد و صداها کم شد و کمتر شد. طوری که فکر کردم همه‌شان ناگهان رفته‌اند خوابیده‌اند.
تلخک گفت: «شامت را بخور!»
و خودش نشست کنار سفره، جلوی بشقاب پُر شیرین‌پلوش. با پیژامه بود و عرق‌گیر رکابی، که چرک بود و به موهای سینه‌اش چسبیده بود و حتماً بوی شلغم پختهٔ گندیده می‌داد. و زیر نرمهٔ گوش چپش هنوز سیاه بود. و خودش نمی‌دانست و تُربیزه می‌خورد، با قرچ و قوروچ، و بشقابم را نشانم می‌داد و با ابرو بم می‌گفت که بخورم و بعد دیدم کج شد و دو تا شد و چند تا شد و هر چندتاشان چند تا بشقاب شیرین‌پلو برداشتند و جلوی صورتهاشان گرفتند و با قاشقهاشان خوردند و ماستی هم اگر می‌خواستند، همه‌شان با هم برمی‌داشتند. و دیدم دور می‌شوم و نزدیک می‌شوم. می‌بینم و نمی‌بینم. و اتاق شروع کرد به چرخیدن. و سوختم. صورتم می‌سوخت. صورتم از چیزهایی دانه دانه می‌سوخت. چشمهام توی زردی و داغی برنجهای بشقابم باز شد. داد زدم: «سوختم، سوختم.»
و حس کردم اصلاً دهانم را باز نکرده‌ام تا بگویم سوختم، سوختم.
دستم نمی‌توانست، زورش را نداشت ستون تنم بشود، بلندم کند. دستی صورتم را بلند کرد و گذاشت

روی تازبالشی گرم.
آقام می‌گوید: «شنیده‌ام راه افتاده‌ای دنبال این بچه‌مُزلفها، این لات و پوتهای زیر بازارچه. درست شنیده‌ام؟»
می‌گویم: «نه، به شاهچراغ! من ـ ننه می‌داند ـ همه‌اش با بچه‌های محلّم. با تهمورث و مهران و بقیه.»
می‌گوید: «با تهمورث؟»
به مسخره می‌گوید. و می‌فهمم کار تهمورث بوده است.
گفتم: «اگر باباش پلیس نبود، اگر از آن قُپه‌ها و شیروخورشیدِ روی کلاهش نمی‌ترسیدم، می‌رفتم می‌زدمش، بیشتر می‌زدمش.»
و زیر چشم چپم کبود می‌شود. بابای تهمورث زده است.
آقام می‌گوید: «مزدت را شنیده‌ام گرفته‌ای از بابای تهمورث.»
و می‌خندد.
زیر چشمم چپم سوخت. از درد مُشتی که مشت نبود و هیچی نبود سوخت. و من فکر می‌کردم درد مشت است و حتی کبودی‌اش را، بدون هیچ آینه‌ای، می‌دیدم.
«تو مریضی. باید برسانمت بیمارستان. یا دکتری، چیزی...»
می‌گویم: «نمی‌آیم. من از ریخت دکترها بدم می‌آید.»
آقام می‌گوید: «از ریختشان بدت نمی‌آید، از سوزن زدنشان بدت می‌آید.»
مهتاج می‌گوید، با خنده: «هه، می‌ترسد، می‌ترسد.»
گفتم: «نه. نمی‌ترسم.»
تلخک گفت: «هذیان...»
گفتم: «بو می‌دهند. فقط از بوی دکتریشان بدم می‌آید.»
گفت: «باداباد!»
و بلند شد. قاشقی افتاد روی بشقابی. از صداش فهمیدم. و کلیدی توی قفلی چرخید و باز شد، با صدایی نرم. و بعد صدای به هم ریختن لباسی، لباسهایی.
«این هم از این.»
و قدمهای آهسته‌ای از کنارم گذشت و رفت درِ اتاق را بست. و کلیدی توی قفلش چرخید، با دو صدای تق و تق چرخید.
«حالا دیگر مطمئنم که باز هم هیچ کس چیزی نمی‌فهمد.»
و آمد کنارم نشست. از بوی شلغم پخته گندیده‌اش فهمیدم.
«می‌بینی مرا به چه کارهایی واداشته‌ای!»
و چشمم را به هر طریقی که بود، باز کردم تا ببینم به چه کارهایی واداشته‌امش. گوشی تلفن دستش بود، از آن بی‌سیمها که آنتنشان مثل آنتن رادیوست و باید به دکمه‌هاشان فشار بیاوری تا بتوانی شماره‌ای که می‌خواهی بگیری. و تلخک شماره می‌گرفت، با تشویش، و می‌گفت: «نکند جایی رفته باشد!»
و به من و دربسته و پشت شیشهٔ پنجره‌ها نگاه می‌کرد، با تشویش. گوشی را دوباره پشت گوشش گذاشت: «الو... عباس... عباس ـ کدام گوری رفته است پس؟»
صدای سرفه‌ای آمد، از توی گوشی.
تلخک گفت: «خواب بودی؟»
صدایی نیامد.
تلخک گفت: «خوب گوش کن ببین چه می‌گویم. ماشین را برمی‌داری می‌آیی به این آدرسی که بِت می‌گویم. یادداشت کن. نمی‌خواهم مثل آن بار یادت برود.»
و آدرس یکی از کوچه‌پسکوچه‌های پشت بازار وکیل را بش داد، با پلاک و رنگِ درِ خانه. و این که یادش باشد شلوغ بازی درنیاورد. مثل همیشه باشد.
«لباس هم برایم بیاور. وقتش نیست و جایش نیست که مثل همیشه لباسهام را عوض کنم. به خانم هم یک جوری حالی کن که مهمان داریم. دکتر را هم بگو خبر کند. بنویس براش، حتماً بنویس براش که وقتی می‌آیم، بچه‌ها باید خوابیده باشند. پدر هم همین طور. بنویس اگر بیدار است، با قرصی، آمپولی چیزی خوابش کند. نگذارد بیشتر از این درد بکشد. حتماً هم بنویس که از تو جادهٔ اصفهان ـ شیراز زنگ زده‌ام. از همین چیزها بنویس. خودت ـ می‌دانم ـ که بلدی. هر جور که شده، هر جور که می‌توانی، یک کاری کن که مثل همیشه هیچ کس هیچی نتواند بفهمد. فهمیدی؟»
و صدای سرفه‌ای از توی گوشی آمد.
«ببینم این بار چه می‌کنی.»
و دکمه‌ای را زد و بوی شیرینی دانمارکی آمد و من گفتم: «تو کی هستی؟»
بلند شد گفت: «خودم هم می‌خواهم همین را بدانم.»
چشمهام می‌سوزد و تهمورث می‌گوید: «من می‌خواهم بیایم تو گروه خودمان.»
می‌گویم: «نمی‌شود. برو پیش بیژن جانت. او انگار بیشتر از ما تخم دوزرده می‌کند برایت.»
می‌خندیم، همه می‌خندیم، من و مهران و بقیه، و می‌گوییم: «سلام ما را هم بش برسان!»
مُشتی توی صورتم می‌خورد. بلند می‌شوم با تهمورث گلاویز می‌شوم. می‌اندازدم زمین. وقتی دیوانه می‌شود، زورش خیلی زیاد می‌شود. حتی می‌تواند دستهاش را دور کمرم قفل کند و از زمین بلندم کند و پرتم کند زمین.
گفتم: «ولم کن!»
تلخک گفت: «بگیرش، عباس!»
توی هشتی بودیم. نور کم جانش توی چشمهام بود. دست به دست شدم و رفتم توی بغل کسی دیگر، که بوی ادکلن می‌داد، و دود سیگار. همه‌شان انگار باید بوی دود سیگار می‌دادند. آقام سیگاری روشن می‌کند و می‌گوید: «دنیا بازیهای عجیب و غریبی دارد، باباجان!»
تلخک گفت: «کسی نفهمید؟»
صدای زن آمد، از توی حیاط، که می‌دوید و می‌گفت: «نادر! نادر! کجا باز این وقت شب؟»
و صدا پیچید توی هشتی و آمد تا دم در.
تلخک گفت: «دوستم را می‌برم دکتر.»
زن گفت: «این وقت شب؟»
تلخک گفت: «الآن هم دکتر هست.»
زن گفت: «این آقا هم حتماً...»
تلخک گفت: «دوستم است.»
زن گفت: «تا به حال ندیده بودمشان. بفرمایید تو لقمه نانی، چایی، چیزی هست توی این خراب شده.»
و مرد سر تکان داد و آمد چیزی بگوید که نتوانست. فقط صدایی از دهانش درآمد. مثل آنها که لال باشند. مثل آنها که زبان نداشته باشند.
تلخک گفت، با تشویش: «نه! نه! زودتر اگر برویم بهتر است. عباس هم... عباس آقا هم، خودش کمی کسالت دارد. ناراحتی گلو و این حرفها. می‌فهمی که؟»
زن گفت: «نمی‌شد حالا صبح بروید؟»
تلخک گفت: «سفر قندهار که نمی‌رویم. تا صبح می‌آییم.»
زن گفت: «یادت رفت بگویی مثل همیشه.»
تلخک گفت، با خنده: «مثل همیشه.»
زن لبش لرزید، چشمهایش کوچک شد و ناگهان در را بست. صدای گریه‌اش از پشت درآمد. سرش را لابد به در چسباند و گریه کرد. مثل ننه‌ام، وقتی که پلیسهایی آمدند آقام را به زور با خودشان بردند.
تلخک گفت: «سوار شو، عباس!»
و به در گفت: «دنیا را به خودت زهر نکن، اقدس!»
صدای زن از پشت در گفت: «تو فقط بلدی غریبه‌ها را بخندانی، فقط بلدی برای آنها دلقک باشی. اما برای ما، برای من و بچه‌هات...»
تلخک گفت: «همسایه‌ها را بیدار نکن، اقدس! برو بخواب! من زود برمی‌گردم.»
زن گفت: «کدامشان... کدامشان یک بار آمده‌اند از زنت، از زن تلخک، بپرسند که خنده چه شکلی است، که چرا سالهاست نخندیده است؟ کدامشان؟»
افتادم روی مخمل نرم ماشینی که بوی ادکلن و بوهای خوش دیگر می‌داد. درهای جلو باز شد و بسته شد. و تلخک گفت: «بگاز، عباس!»
سرم را بلند کردم گفتم: «من را کجا می‌بری؟»
هر دوشان برگشتند نگاهم کردند، و بعد خودشان را، و بعد شیشه جلوی ماشین‌شان را.
تلخک گفت: «خانم نفهمید؟»
عباس سر تکان داد. یعنی که نه. تهمورث لال بازی بلد نیست. تا بش نیشتک می‌اندازم، اول کمی خودش را نگه می‌دارد. بعد می‌بیند نمی‌تواند، سرخ می‌شود. اول از گوشهاش سرخ می‌شود. زیر چشمهاش هم می‌پرد. لبش را هم دندان می‌گیرد. اما نمی‌تواند، و ناگهان می‌خندد. به قهقهه می‌خندد. و من لال بازی را مثل همیشه می‌برم. می‌گویم: «هیچ کس مثل من بلد نیست لال بازی کند.»
تکان خوردم. مثل گهواره تکان خوردم. و خواب آمد نشست توی چشمهایم. گاهی صدای تیک‌تیک چراغ راهنما می‌آمد و گاهی صدای آه کشیدنهای طولانی کسی که حدس می‌زدم باید تلخک باشد.
آه می‌کشم و می‌گویم: «گمانم از حساب نمرهٔ کمی بیاورم.»
مهران می‌گوید: «انشاء چی؟»
می‌خندم و می‌گویم: «انشاء را مطمئنم که اگر بیست نیاورم، لااقل هجده نوزده می‌آورم.»
تهمورث می‌گوید: «چه کم اشتها!»

می‌گویم: «وقتی نشانت دادم بیستم را، خودت می‌فهمی که چشمهات باید باباقوری بشود.»

می‌گوید: «چشمهای بابات.»

انگشتهام مشت شد و کوبیدمش به صندلی جلوی ماشین، و گفتم: «به بابای من فحش می‌دهی، نامرد؟»

تلخك گفت: «حالش زیاد خوب نیست. همه چیز را می‌داند و حالش هم زیاد خوب نیست.» و برگشت طرفم و به خودش یا به من گفت: «تو اینها را از کجا می‌دانی؟»

ماشین دور زد. سرم خورد به دستگیرهٔ در. گفتم: «رانندگی بلد نیستی مگر، الاغ‌جان؟»

به هم نگاه کردند، و ناگهان خندیدند، به قهقهه. و نفهمیدند که بوی دود سیگار می‌دهند. شیرینی دانمارکی را این بار من می‌خرم. به تهمورث هم می‌دهم. می‌گویم: «ناز نیا برام! بخور!»

و همه می‌خندند. تلخك رفته است جایی به خواستگاری. و می‌گوید: «من، خاك تو سرم.»

و کسی می‌گوید: «نگو خاك تو سر، بگو خواستگار.»

و من فکر کردم چرا این بار، مثل هر بار، فکر نکردم می‌توانم عاشق کسی بشوم؟

نفیسه می‌آید، با پارچ آب یخ، و می‌گذاردش کنار پای من. نگاهم می‌کند. و یادم آمد وقتش را نداشته‌ام عاشق کسی بشوم. چشمهام آخر از چیزی می‌سوخت. و یادم آمد فکر کرده بودم مگر می‌شود عاشق دختر یك حاجی فیروز شد؟ و فکر کرده بودم چرا نشود؟ مگر چه چیزش از آن قرمیتهای دیگر کمتر است؟ موهاش فقط کمی آشفته‌تر است. آن هم لابد برای خوابی است که دیده بوده، یا انتظاری که کشیده بوده. حتی این فکر احمقانه را کردم که انتظار را برای من کشیده بوده. و آن قدر مطمئن شدم که تو چشمهاش دیدم، برای یك لحظه، که بم می‌گوید دیشب خوابم را دیده بوده و امشب منتظرم مانده بوده. و از این فکرهای احمقانهٔ شیرین.

مهران می‌گوید: «شیرین است؟»

می‌گویم: «حد ندارد.»

می‌گوید: «سیل کن! سیل کن!»

و تلخك لباسهاش را عوض کرده بود و من توی بغلش بودم و لباسهاش دیگر بوی شلغم پختهٔ گندیده نمی‌داد. بوی عطر چارلی می‌داد.

گفتم: «کجا... کجا می‌بریدم؟»

گفت: «آن لباسها را بگذار تو صندوق عقب! یادت نرود، یك وقت.»

و من زنی را دیدم، از دور، که چادری بود و سایه روشنش به تاکسی سبز و سفیدی پول می‌داد. و لابد تشکر می‌کرد.

تلخك گفت: «با تو دیگر کاری ندارم. برو امشب یك سری به زن و بچه‌ات بزن!»

و تاکسی نرفت. زن چادری هم دوید توی تاریکی و رفت در خانه‌ای را زد.

کسی گفت: از توی آیفون: «شمایید، دکتر؟»

صدای زنی بود که تشویش داشت.

تلخك گفت: «بله، عزیزم!»

صدا گفت: «چرا این قدر دیر؟»

و صدای تیك آمد. در بزرگی باز شد. و ما از باغی گذشتیم، از کنار درختهای نارنج و خرمالو و خیلی چیزهای دیگر. و رفتیم به سرعت از پله‌ها بالا. و رفتیم توی اتاقی گرم. زنی آمد به پیشوازمان. لباس سفیدی پوشیده بود و موهای بلندش را ریخته بود روی شانه‌هاش. و سعی می‌کرد بخندد. نمی‌توانست. گفت: «مهمانتان ایشانند؟»

«بله. و احتیاج شدیدی هم به دکتر دارند.»

«دکتر؟... دکتر الآن چند ساعت است که اینجایند.»

تلخك مرا گذاشت روی تختخوابی نرم، که فنر داشت و بالا و پایینم برد و بوی عطر می‌داد.

تلخك گفت: «پدر حالش چطور است؟»

زن گفت: «دکتر برای پدر است که اینجایند.»

تلخك گفت، با ترس: «برای پدر؟»

زن گفت: «الآن چند روز است که پدر توی کوماست. ما را می‌بیند، اشك هم می‌ریزد، اما دیگر نمی‌تواند به خودش تکانی بدهد. دکتر گفته...»

و دستمال سفیدی جلوی چشمهایش گرفت.

تلخك گفت: «چی گفته؟»

و کسی توی اتاق آمد. دکتر بود. باید می‌بود.

«پدر شما، متأسفانه، دیگر نمی‌تواند با زندگی کنار بیاید، دکتر افخم.»

زن گفت: «بچه‌ها، ناصر... بچه‌ها نمی‌توانند طاقت بیاورند.»

تلخك گفت: «خوابند؟»

زن گفت: «همان طور که خودت خواسته بودی.»

تلخك گفت: «من...»

زن گفت: «چرا باید این طور بشود؟»

دکتر آمد کنارم نشست، روی تخت، و گفت: «این همان مریضی است که عباس می‌گفت؟» و دکمه‌های پیراهنم را باز کرد. گوشی دکتری‌اش را توی گوشهاش گذاشت و سر پهنش را گذاشت روی قلبم و گوش داد و با انگشت شستش پلکهام را بالا زد و سر بزرگش آمد نزدیکتر و من ترسیدم و فکر کردم هر کس مریض این دکتر باشد، دیگر نمی‌تواند با زندگی کنار بیاید و باید برود توی کوما و اشك بریزد و نتواند به خودش تکانی بدهد. به خودم تکانی دادم و بلند شدم نشستم، دکمه‌های پیراهنم را بستم، و طوری نگاهش کردم که یعنی بلند شود برود گم شود.

فقط گفت: «این که...»

به زن گفت یا به تلخك. کسی توی اتاق نبود. به خودم گفت: «تو که چیزیت نیست.» از تخت آمدم پایین. هیچ بویی نمی‌آمد. یعنی اگر هم می‌آمد، نمی‌گذاشتم بیاید. توی خودم خفه‌اش می‌کردم. می‌کشتمش و نمی‌گذاشتم بوی شیرینی دانمارکی و دود سیگار بدهم و باهام خواب برود و بخواهم به کسی بگویم: «دوباره، دوباره.»

در را باز کردم و رفتم تو راهرو و اتاقها و سرسرای بزرگی که نیاکت بود و شیك و پرزرق و برق. از اتاقی صدای تلخك می‌آمد: «پدر!... منم، ناصر.»

رفتم تو. نشسته بود کنار تختی و صورتش را گذاشته بود روی دست پیرمردی لاغر، که برای یك لحظه فکر کردم خود تلخك است، با همان بی‌مویی وسط سر و برق چشمهای سیاه و صورت استخوانی و همان سبیل نرم و نازك زیر دماغ کوچك و قلمی‌اش. و همان خیره ماندنها و بعد، لابد، چیزی گفتنها. صورت پیرمرد اما چین و چروك بیشتری داشت، درست مثل کشمشی سبز. و ریش کم‌پشت و کم‌جانی هم داشت، که سفید بود، که یك جور نامرتبی سفید بود.

زن گفت: «شما؟!»

تعجب کرده بود. یا فکر کرده بود باید تعجب کند. گفت: «مگر...»

تلخك گفت: «آقاجان!»

و بلند شد صورت پیرمرد را بوسید، چند بار، و باز صدایش زد: «آقاجان!»

زیر نرمهٔ گوش چپش هنوز سیاه بود و پیرمرد ناگهان به جنب و جوش افتاد و لب لرزه گرفت و زور زد بلند شود و نتوانست و تلخك هنوز بش می‌گفت آقاجان و زنش بم می‌گفت باید بروم استراحت کنم، با آن حال مریضم. و دکتر آمد گفت من مریض نیستم و خیلی هم... و پیرمرد ناگهان بلند شد، خیلی آرام، و تلخك را در آغوش گرفت و بوسید و تلخك اول نفهمید و هنوز بش می‌گفت آقاجان و می‌بوسیدش و پیرمرد موهاش را ناز می‌کرد و می‌گفت: «نادرم، خوشگلم!» می‌گفت: «چند سال بود صدام نزده بودی آقاجان.»

می‌گفت: «چرا؟ چرا آخر؟»

و بیشتر نازش می‌کرد و زن دهانش باز مانده بود و دکتر می‌گفت غیرممکن است، می‌تواند بگوید معجزه است. و تلخك ناگهان فهمید. پیرمرد کنارش زد، از روی تخت پایین آمد، سرپاییهاش را پاش کرد، خیلی آرام، و رفت بیرون.

تلخك دکتر را نگاه کرد و گفت: «این!»

و بلند شد آمد و جلوتر و گفت: «آقام!»

و نگفت پدرم. گفت آقام. و خودش هم فهمید که نباید می‌گفته آقام. گفت: «پدرم... چرا یکهو این طور شد؟»

و صدای پیرمرد، از بیرون، از توی یکی از اتاقهای ریز و درشت آمد که می‌گفت: «نادر! پس این جعبهٔ لباسهای مرا کجا گذاشته‌ای، باباجان؟ هر چه می‌گردم نمی‌بینمش.»

تلخك گفت: «این...»

دکتر گفت: «معجزه است.»

زن گفت: «ناصر... ناصر.»

پیرمرد گفت، از همان جا که بود: «نادر... نادر.»

و تلخك دوید. من هم دویدم. و رفتم با تلخك توی یکی از اتاقهای کوچك گوشهٔ سالن. پیرمرد کمد بزرگی را به هم ریخته بود و نشسته بود جلوی جعبهٔ خالی بزرگی که چیزی توش نبود و نگاهش می‌کرد و می‌گفت: «پس کجاست؟ کجاست؟»

تلخك گفت: «چی؟»

پیرمرد گفت: «لباسهام، لباسهای حاجی فیروزی‌ام، لباسهای سیاه بازی‌ام.»

تلخك گفت: «شما که باز شروع کردید، پدر!»

پیرمرد گفت: «می‌خواهمشان. می‌خواهمشان.»

تلخك گفت: «شما حالتان خوب نیست. باید بروید...»

پیرمرد گفت: «حالم خیلی هم خوب است. از همیشه بهترم. و باید بروم بیرون. فکر می‌کنی نمی‌دانم نزدیك عید است؟ فکر می‌کنی بوش را نشنیده‌ام؟ من باید لباسهام را پیدا کنم. کجا گذاشتیشان؟»

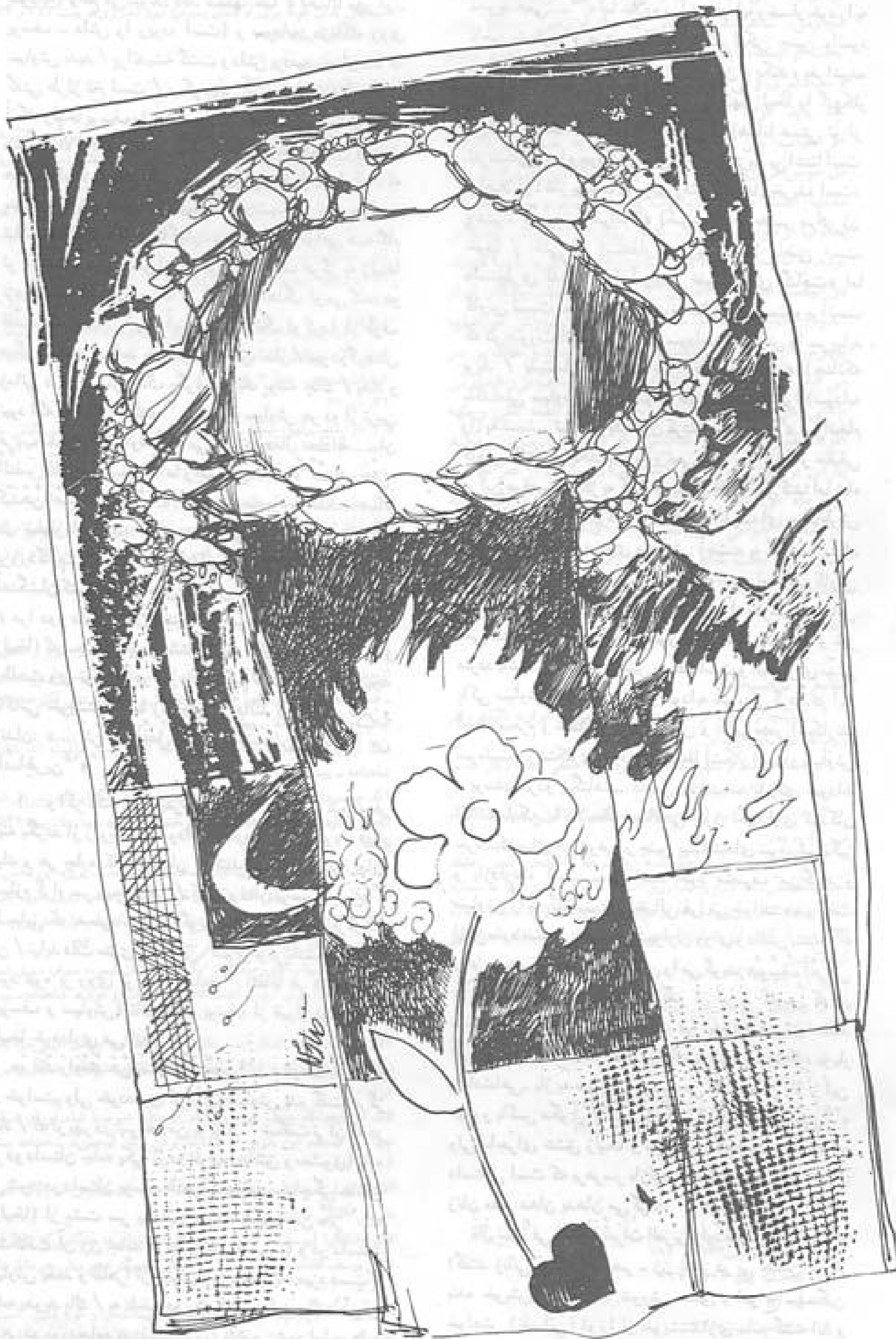
و بلند شد کمدها را به هم ریخت.
تلخک گفت: «شما مریضید. فرصت این دلقک بازیها نیست.»
پیرمرد گفت: «دلقک بازی؟»
گفت: «هیچ می فهمی چه می گویی؟»
تلخک گفت: «باز آن حرفهای قدیمی را پیش نکش، پدر! گمانم ما همدیگر را قانع کرده بودیم.»
پیرمرد گفت، با فریاد: «تو فقط خودت را قانع کرده ای، نه مرا. من اگر صد سالم هم بشود، اگر جانی توی بدنم باشد، می‌روم بیرون، با لباسهای قرمز خودم می‌روم بیرون. و برای همهٔ آنهایی که دوستشان دارم و ندارم سیاه بازی می کنم، حاجی فیروزی می کنم تا بخندند، تا به ریش زندگی بخندند.»
تلخک گفت: «ولی آنها به ریش تو می‌خندند، نه به زندگی.»
پیرمرد گفت: «من به همین خنده ها زنده ام.»
تلخک گفت: «ولی ما با همین خنده ها مُردیم. تنه ام، بچه‌های دیگرت. یادت رفته مگر؟»
پیرمرد گفت: «آنها هنوز زنده اند.»
تلخک گفت: «آنها همه‌شان مرده اند.»
پیرمرد دست روی سینه اش گذاشت و گفت: «آنها همه‌شان اینجا زنده اند، توی قلب من.»
تلخک گفت: «همان حرفهای صد من یك غاز همیشگی. همان حرفهای صد من یك غاز همیشگی.»
پیرمرد گفت: «کجاست؟ لباسهام کجاست؟»
تلخک گفت: «همان زخمها، زخم زبانها.»
پیرمرد گفت: «عید است. مردم حاجی فیروز می خواهند.»
تلخک گفت: «یادت رفته. همه چیز یادت رفته. یادت رفته که چطور مسخره‌مان می کردند. به خاطر تو، به خاطر دلقک بازیهای تو.»
پیرمرد گفت: «من...»
تلخک گفت: «یادت رفته تا نصف شب منتظرت می ماندیم که بیایی کنارمان باشی و وقتی هم می آمدی، می رفتی توی آن اتاق لعنتی خودت می تمرگیدی.»
پیرمرد گفت: «لباسهام...»
تلخک گفت: «یادت رفته که چطور کشتیشان، چطور کشتیمان.»
پیرمرد گفت: «اما تو... به راه خودت رفتی. رفتی درس مطربی خواندی.»
تلخک گفت: «تو مرا هم کُشتی. آرزوهام... آرزوهام...»
پیرمرد گفت: «لباسهام.... لباسهام...»
تلخک گفت: «سوزاندمشان... سوزاندمشان.»
با گریه گفت. و مشت به دیوار زد و پیشانی اش را روی مشتش گذاشت و بی‌صدا گریه کرد. تو قاب در دکتر ایستاده بود و زن و چند بچهٔ ریز و درشت که با چشمهای وق‌زده‌شان ما را نگاه می کردند و یکی دوتاشان گریه افتاده بودند. پیرمرد بچه‌ها را که دید، قاب، عکسی از عکس جوانیهای خودش را برداشت، نگاهش کرد، خندید، و رو به بچه‌ها کرد و قاب عکس را مثل دایره زنگی گرفتش توی دستش و رِنگِ شاد زد و گردن کج کرد و شعرهای حاجی فیروزی خواند و نیشتك انداخت و خندید و رقصید و رفت توی سرسرا. و بچه‌ها هم باش پا به پاش رفتند و دستك زدند و شعر حاجی فیروزی خواندند و اداش را درآوردند. و زن گریه می کرد، و به تلخک می گفت: «یك کاری بکن، ناصر!»
و تلخک آمد توی سرسرا قاب عکس را از دست پیرمرد گرفت، بلندش کرد و کوبیدش زمین، جلوی پای بچه‌ها، که شیشه اش شکست، شیشه اش جلوی چشمهای پیرمرد شکست.
تلخک گفت، به بچه‌ها: «بروید توی اتاقتان!»
نرفتند. داد زد: «همین الآن.»
که رفتند. و پیرمرد سینی نقره را برداشت. میوه هاش را روی قالیهای پُرترنج انداخت و سیبی چرخید و آمد کنار پام. برش داشتم. و پیرمرد باز با آن سینی نقره حاجی فیروزی کرد و گفت سالی یك روز است. و این بار با گریه گفت و گفت همه آرزوش این بوده که پسرش، پسر بزرگش بتواند مثل او، مثل تلخک، مثل بزرگترین سیاه معروف شیراز، سیاه بازی کند و نزدیك عیدها هم برود میان مردم، برود میان مردم کوچه و بازار و براشان حاجی فیروزی کند و بخنداندشان و به همین خنده هاشان زنده باشد. و اینها همه را به شعر می گفت. شعری که معلوم بود خودش گفته و معلوم بود برای همچین روزی گفته.
صدای زنگ آمد، زنگِ درِ خانه.
پیرمرد گفت: «اما تو... به راه خودت رفتی. رفتی درس مطربی خواندی. حیاط قدیمی پشت بازار وکیل را هم فراموش کردی. آن اقدس را، اقدس کوچولوی نازنازی همسایه‌مان را، همه گذشته خودت را، همهٔ خودت را فراموش کردی. اما من می‌زنم. می‌زنم به دایره زنگی‌ام و به دنیا می‌خندم، می‌خندم، می‌خندم...»
و باز صدای زنگ آمد، زنگ در خانه.
و پیرمرد به سینی می‌زد، به دایره زنگی اش، و می‌رقصید، دور سیبها و شیشه‌خرده‌ها می‌رقصید. و پاش خون می‌آمد. و کسی ندید خون می‌آمد. من فقط دیدم خون می‌آمد. و پیرمرد قلبش را گرفت و گفت: «سوختم.»
سینی از دستش افتاد زمین، جرینگی صدا کرد و روی ترنجهای قالی و کنار سیبها چرخید و پیرمرد فریاد زد، برای کمك. و افتاد کنار چرخش سینی نقره و گفت: «نادر! نادر!»
گفت: «باباجان! به دادم برس.»
تلخک آمد کنارش، سرش را بلند کرد، گذاشت روی زانوش و گفت: «دکتر!»
دکتر یادش رفته بود دکتر است. همان طور ایستاده بود، با دهان باز، و نگاهمان می کرد.
گفتم: «با شماست.»
و دکتر یادش آمد دکتر است. آمد. گوشی اش از دستش افتاد. یادش رفت برش دارد. پس هنوز نمی‌دانست دکتر است. و نشست کنار پای پیرمرد.
پیرمرد گفت: «یك خواهشی دارم ازت.»
تلخک گفت: «شما حالتان خوب نیست. نباید حرف بزنید، آقاجان!»
پیرمرد گفت: «برو... برو هر طور که هست، آن لباسها را برام بخر!»
تلخک گفت: «می خرم... مطمئن باش که می خرم.»
پیرمرد گفت: «آن خانه... آن خانهٔ پشت بازار وکیل



را هم، قول بده که می‌روی می خری.»
تلخک گفت: «می خرم... مطمئن باش که می خرم.»
و باز صدای زنگ آمد، زنگ در خانه.
زن گفت: «کی می تواند باشد، این وقت شب؟»
و خودش پایین رفت.
پیرمرد خندید و دکتر گفت نباید بخندند و باید توی باشد و فکرهای احمقانه نکند. پیرمرد خندید و دست برد زیر گوش چپ تلخک و با انگشتش آن لکهٔ سیاه را پاك کرد و انگشت سیاهش را نگاه کرد و خندید و بعد انگشتش را گذاشت میان دو ابروی تلخک، که جایش ماند. و صدای پاهایی آمد، از پایین. و دکتر گفت: «این معجزه است. معجزه عشق است.»
و بلند شد سرش را خاراند. و کمك کرد پیرمرد را روی مبل نشاندند. و بچه‌ها از سروکولش بالا رفتند و تلخک رفت قاب عکسی برداشت، با عکسی از تئاتر هاملتش، نگاهش کرد. خندید. و رو به پیرمرد کرد و مثل دایره زنگی گرفتش توی دستش و رِنگِ شادی زد و گردن کج کرد و شعرهای حاجی فیروزی خواند و نیشتك انداخت و خندید، و زنش آمد، گریان، کنار در ایستاد و گفت: «ناصر!»
و چیزی را بیرون در نشان داد: «مهمان داری.»
و زن چادری آمد، گریان، کنار زن ایستاد و گفت: «نادر! مهمان نمی خواهی؟»
و بچه‌ها آمدند، تك تك، کنارش ایستادند. نفیسه هم بود. و تلخک خندید. دایره زنگی اش از دستش نیفتاد. شیشه اش هم خُرد نشد. رفت بالای سرش، انگشتهاش، پرصداتر، ضرب گرفت بر رویش و شعر حاجی فیروزی خواند و رقصید و گردن کج کرد. و من عاقبت تصمیم خودم را گرفتم. سیب را توی مشتم فُشار دادم، آوردمش جلوی چشمهام، گازش زدم، و عاشق نفیسه شدم.

خرداد ماه ۷۱ ورامین

از مجموعه داستان «دنیای کوچك دانیال»



بررسی تطبیقی قصهٔ حضرت یوسف(ع) در قرآن‌کریم و داستان سیاوش درشاهنامهٔ فردوسی

یوسف(ع) وسیاوش

□ سیدمحمود آیتی ـ بهبهان

زندگی اجتماعی انسان از ابتدای شروع آن، مسائل و آداب و رسوم و زبان مشترکی را میان اجتماعی که معمولاً از نظر خونی و نژادی با یکدیگر پیوسته بودند، پدید می‌آورد که بعدها زنجیر استواری برای پیوند قبایل گستهٔ آن اجتماع می‌گشت و آنها را از اقوام بیگانه متمایز می‌نمود. امّا اگر وحدت قومی یا نژادی و پیوندهای فرهنگی و تأثیر جنبه‌های گوناگون زندگی ملتها در یکدیگر نادیده گرفته شود هنوز مشترکات بسیاری میان ملتهای دور و نزدیک به چشم می‌خورد. همهٔ قبایل انسانی در طول زندگی دست به گریبان پاره‌ای پیشامدها یا بلایای همانند بودند: بلایای طبیعی یا آسیبی که از قومی به قوم همسایه می‌رسید. یا اصولاً آنچه در میان یك قوم بی‌دخالت قوم دیگر می‌جوشید و بعدها خاطرهٔ آن حادثه بخشی از گسترهٔ فرهنگ صاحبان خود را به عهده می‌گرفت و ضمیمهٔ زندگی و تمدن آنان می‌گشت. آیندگان آن را پرو بال می‌دادند، اسامی شخصیتهایش را دگرگون می‌کردند و آنان را از آن خود می‌دانستند یا یك قوم از قوم بیگانه می‌گرفت، صیغه‌ای مناسب بدان می‌داد و برای قالب خاص تمدّن و فرهنگ خویش آن را می‌تراشید و می‌آراست، ادیبانه‌اش باز می‌گفت و می‌نوشت یا گاه می‌سرود.[1] بدین سبب برخی دانشمندان برآنند که مثلاً ریشهٔ زبان و ادبیات قوم هند و اروپایی را باید از یك جا جستجو کرد چنان که داستان جنگ میان «پدر و پسر» بدون آشنایی دو طرف برای یکدیگر در داستانهای حماسی یونانی، آلمانی، ایرانی و... به صور گوناگون تکرار شده و در اغلب آنها جنگ با مرگ یکی از دو طرف پایان می‌پذیرد و از طرف دیگر محقّقی انگلیسی (پاتر ـ Potter) این نوع جنگ میان پدر و پسر یا دو خویش ونزدیك نسبی را در بیش از هشتاد داستان از اقوام و قبایل گوناگون جهان یافته است.[2] بنابراین همریشگی یا قرابت فرهنگ و ادبیات ملتّها امری پذیرفتنی است که حاکی از پیوند دیرینهٔ آنها با یکدیگرست.

ماجرای دلدادگی «نامادری به ناپسری» با وجود اندك بودن، نیز از آنگونه داستانهایی است که چند ملّت مشترکاً می‌تواند وارث آن باشد یا یکی از دیگری گرفته باشد. در ایران چنین داستانی بنام «سیاوش و سودابه» و در یونان بنام «هیپولیت» (Hyppolite) ـ ناپسری ـ و «فدره» (Phédre) ـ نامادری ـ معروف است و چون از بسیاری جهات این دو داستان به هم مانند است[3] بویژه که ایرانیان و یونانیان با وجود دشمنی دیرینه (در عهد هخامنشی ـ ظاهراً از داریوش اول تا سوم) از قوم واحد هندو اروپایی هستند. امّا البته چنانکه پیشتر اشاره شد وجود این نوع سرگذشتها یا آنچه به آنها مانند است، در میان دو قوم یا نژاد مختلف نیز بعید نیست و ممکن است در هر یك از آنها بدون وامگیری از دیگری پدید آمده و بگونه‌ای اگرچه ساده‌تر از صورت فعلی آن اتفاق افتاده باشد، خاصّه آنکه آن دو قوم از نظر مکانی به هم نزدیك و موقعیّت اقلیمی و جغرافیایی مشابهی داشته باشند چنانکه داستان معروف «یوسف و زلیخا» ـ «احسن القصص»[4] ـ که در قرآن کریم سوره‌ای بدان اختصاص یافته، با آن که ماجرای پسراندر و مادر اندرنیست، از بسیاری جهات و حتّی گاه در جزئیات با داستان سیاوش و سودابه همانند است.

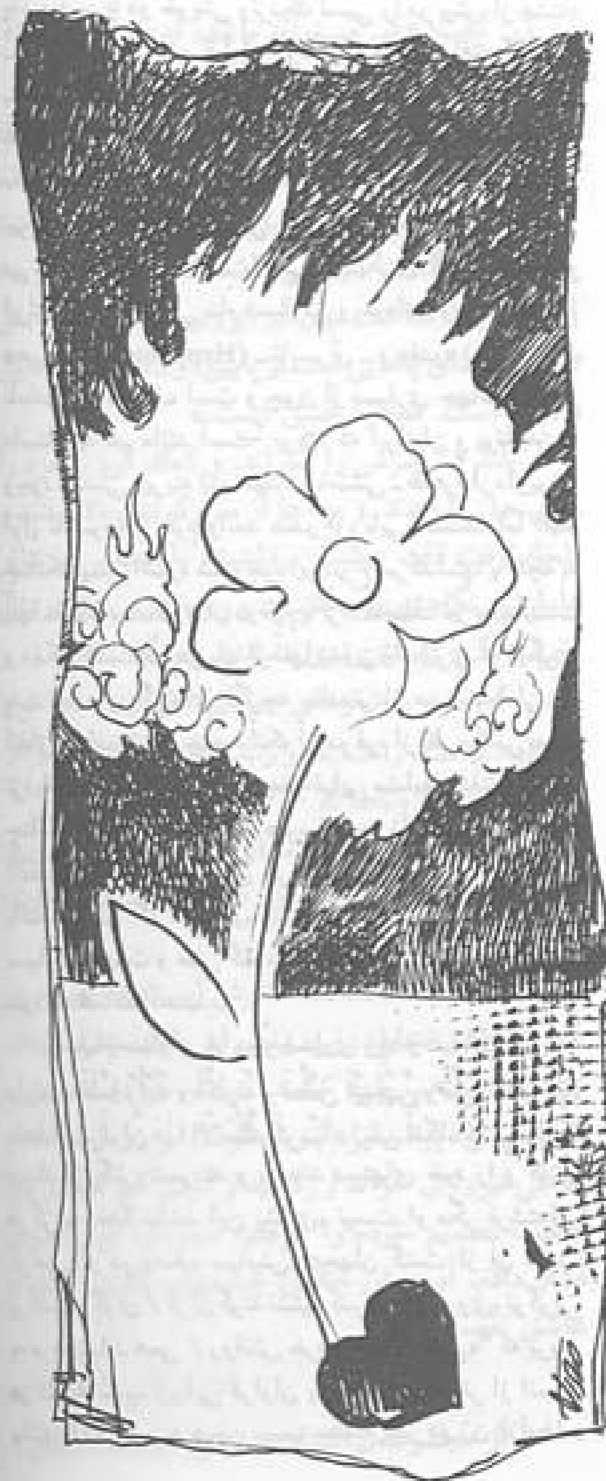
یوسف و سیاوش هر دو رخساری زیبا و سیمایی برازنده دارند: «فَلَمَّا رَأَيْنَهُ وَ اَكْبَرْنَهُ وَ قَطَّعْنَ اَيْدِيَهُنَّ وَ قُلْنَ حاشَ لِلّهِ، ماهذا بَشَراً، اِنْ هذا اِلاّ مَلَكٌ كَرِيمٌ[5]» (پس آنگاه که یوسف را دیدند بزرگش شمردند و بریدند دستهای خود را و گفتند هرگز به خدا نباشد این بشری، نیست او مگر فرشته‌ای گرامی) و در وصف سیاوش: «جهان گشت از آن خوب برگفت و گوی / کزان گونه نشنید کس موی و روی، توگویی به مردم نماند همی / روانش خرد برفشاند همی»[6] که بویژه هر دو به سبب زیبایی فراوان به موجودی فراتر از انسان مانند شده‌اند و به همین سبب مطمح نظر دو زن (زلیخا و

سودابه) واقع می شوند: «قد شَغَفَها حُبّاً[۷]» (همانا مهر او ـ یوسف ـ دلش را ربوده است) و سودابه: «زناگاه روی سیاوش بدید / پراندیشه گشت و دلش بردمید، چنان شد که گفتی طراز نخ است / و گر پیش آتش نهاده یخ است».[۸] آنگاه زلیخا یوسف را به اندرون می خواند و درها را می بندد: «غَلَّقَتِ الأبوابَ وَ قالَتْ هَیْتَ لَکَ»[۹] (ببست درها را و گفت هان بشتاب) و سودابه نیز: «کسی را فرستاد نزدیک اوی / که پنهان سیاوش را این بگوی، که اندر شبستان شاه جهان / نباشد شگفت ارشوی ناگهان، ز من هرچه خواهی همه کام تو / بر آرم نپیچم سر از دام تو».[۱۰] یوسف هرگز به زلیخا نزدیك نمی شود تا این که آن زن خود آهنگ او می کند: «وَ لَقَدْ هَمَّتْ بِهِ...»[۱۱] (و هر آینه آن زن آهنگ او کرد). از طرف دیگر سودابه: «بیامد خرامان و بردش نماز / ببر درگرفتش زمانی دراز، سرش تنگ بگرفت و یك بوشه چاك / بداد و نبود آگه از شرم و باك».[۱۲] یوسف و سیاوش هر دو از ترس فریب نفس به خداوند پناه می جویند: «قالَ مَعاذَاللهِ.... إنَّ النَّفسَ لَأمّارَةٌ بِالسُّوءِ إلّا ما رَحِمَ رَبّی.... وَ إلّا تَصْرِفْ عَنّی کَیْدَهُنَّ أصْبُ إلَیْهِنَّ[۱۳]...» (گفت پناه می برم به خدا.... همانا دل بسیار امرکننده است به زشتی مگر آنکه رحم کند پروردگارم...، و اگر باز نگردانی از من نیرنگ ایشان را آهنگشان کنم...) و سیاوش: «چنین گفت با دل که از کار دیو / مرا دور داراد گیهان خدیو».[۱۴] هر دو دلداده (سودابه و زلیخا) که محبوب خود را شناخته اند و از پذیرش خواسته و اطاعت وی نومیدند در صورت تسلیم ناپذیری (و در نتیجه ناکامی خویشتن) آنها را مجرم می دانند و شایستهٔ کیفر و زندان: «... لَئِنْ لَمْ یَفْعَلْ ما آمُرُهُ لَیُسْجَنَنَّ وَ لَیَکُوناً مِنَ الصّاغِرینَ[۱۵]»

(... و اگر نکند آنچه بفرمایمش همانا زندانی شود و هر آینه بگردد از زبونان) و سودابه درباره سیاوش گوید: «بدو نیك و هر چاره کاندر جهان / کنند آشکارا و اندر نهان، بسازم گراو سر بپیچد ز من / کنم زو فغان بر سر انجمن»[۱۶] تا جایی که به خود سیاوش گوید: «وگر سر بپیچی ز فرمان من / نپاید دلت سوی پیمان من، کنم بر تو بر پادشاهی تباه / شود تیره بر روی تو چشم شاه».[۱۷] اتفاقاً هر دو محبوب (یوسف و سیاوش) نافرمانند، یوسف از قبول درخواست زلیخا خودداری می کند:

«وَ لَقَدْ راوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ فَاسْتَعْصَمَ[۱۸]...» (و همانا کام از او خواستم ولی خودداری کرد) و «سیاوش بدو گفت هرگز مباد / که از بهر دل سر دهم من به باد».[۱۹] شگفت تر آن که در هر دو داستان جامهٔ یکی از دو طرف (عاشق و معشوق) پاره می شود: در داستان یوسف ظاهراً بسهو و دستپاچگی عاشق (زلیخا) از پشت سر یوسف: «قَدَّتْ قَمیصَهُ مِنْ دُبُرٍ[۲۰]...» (بشکافت آن زن جامه او را از پشت سر...) و در داستان سیاوش بعمد و ظاهراً از جلوی روی سودابه: «بزد دست و جامه بدرید پاك / به ناخن دو رخ را همی کرد چاك»[۲۱] پس در هر دو مورد جامه به دست دو زن پاره می شود اما سودابه بسی از زلیخا فریبکارتر است زیرا پاره شدن جامه یوسف (از پشت سر) سندی است بر راستگویی او و اثبات گناه زلیخا: «وَ إنْ کانَ قَمیصُهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ فَکَذَبَتْ وَ هُوَ مِنَ الصّادِقینَ[۲۲]» (و اگر جامه او از پشت بشکافته، زن دروغ گوید و اوست از راستگویان) و حقیقت چنین بوده و موضوع در واقع از همان اوّل برای عزیز مصر روشن می شود: «فَلَمّا رَأَ قَمیصَهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ قالَ إنَّهُ مِنْ کَیْدِکُنَّ[۲۳]» (پس آنگاه که بدید پیراهنش از پشت بشکافته، گفت: همانا این از نیرنگ شما زنان است...) حال آنکه چاك خوردن جامهٔ سودابه مدرکی است بر بیگناهی او و احتمال سوءقصد سیاوش و سودابه بدان سبب خود را تبرئه می کند: «بینداخت افسر زمشکین سَرَم / چنین چاك شد جامه اندر برم»[۲۴] تا آنجا که کاوس باور می کند: «بدل گفت از این راست گوید همی / وزین گونه زشتی نجوید همی....»[۲۵] اما علاوه بر آن، سودابه رخسار خود را به ناخن شخوده و موی برکنده است، لیکن چنین وانمود می کند: «نکردمش فرمان همی موی من / بکند و خراشیده شد روی من[۲۶]». عزیز مصر اکنون تنها زلیخا را گنهکار می داند: «إنَّكِ کُنْتِ مِنَ الْخاطِئینَ[۲۷]» (همانا هستی تو از لغزشکاران) با وجود این سهل انگار و تقریباً بی اعتنا است و اصلاً از آغاز یوسف را برای زنش (زلیخا) خریده است: «اِشْتَراهُ مِنْ مِصْرَ لِامْرَأتِهِ[۲۸]» (خریدش در مصر برای زن خود) و حتی از استغفار و توبهٔ زلیخا راضی است: «اِسْتَغْفِری لِذَنْبِكِ[۲۹]» «آمرزش خواه برای گناهت» اما کاوس نسبت به این امر جدّی و خشمگین است و برآنست که در صورت اثبات بیگناهی سودابه: «سیاوش را سر بباید برید / بدینسان بود بند بدرا کلید[۳۰]» وگرنه (چنانکه پاکدامنی سیاوش مسلّم شود): «بدل گفت کاینرا (سودابه را) به شمشیر تیز / بباید کنون کردنش ریزریز[۳۱]». سرانجام کاوس گفتار هیچکدام را باور نمی دارد، چه گنهکار حقیقی در این موقعیت هرگز به گناه خویشتن اقرار نمی کند؛ اما شاه بی خرد با آن همه خیره سری و خشم، اندیشه ای به خاطرش راه می یابد: سودابه روی و مویش آغشته به گلاب و مشك ناب است و از اتفاق هم دیری نگذشته است اما وقتی کاوس دست سیاوش را می بوید، بویی از آن مواد خوشبو احساس نمی کند[۳۲] پس کاوس اگر چون عزیز مصر خردمند و غیر متردد باشد، این دلیل برایش بسنده است و البته برای مدّتی پاکی سیاوش اثبات می شود و سودابه خوار می گردد. در این لحظه مجرم و خطاکار برای کاوس و عزیز مصر آشکارند: سوءنیت و زشتکاری سودابه و زلیخا آشکار است و سیاوش و یوسف هردو بیگناهند. کاوس به اندیشه نابودی سودابه افتاد، لیکن با ملاحظهٔ مصالحی چون نگهداری کودکان خرد ـ که برای هر شوهر در چنین پیشامدهای شوم، غم انگیز و بازدارنده است ـ از قصد خود منصرف می گردد و سیاوش را به گذشت و بی خیالی فرا می خواند: «بدو گفت ازین خود میندیش هیچ / هشیواری ورای و دانش بسیچ[۳۳]» و عزیز مصر نیز به یوسف همین را می گوید: «یُوسُفُ أعْرِضْ عَنْ هذا...[۳۴]» (ای یوسف درگذر از این). کاوس که در ماجراجویی شهرهٔ آفاق است، در اینجا امّا برای حفظ آبروی سودابه که به هر حال زن پادشاه است ـ و شکوه دربار و پادشاهی، باز به سیاوش گوشزد می کند: «مکن یاد از این هیچ و باکس مگوی / نباید که گیرد سخن رنگ و بوی[۳۵]» ولی ماجرای عشق زلیخا و سرو سرّ یکجانبه او با یوسف داستانی است که برهرسر بازاری هست و میان اهل شهر و زنان مصر دهان بدهان می گردد:

قالَ نِسْوَةٌ فی الْمَدینَةِ امْرَأتُ الْعَزیزِ تُراوِدُ فَتاها عَنْ نَفْسِهِ...[۳۶]» (گفتند زنانی در شهر ـ مصر ـ زن عزیز در پی جستن کام از بنده خویش است). آیا شورش عشق و امواج سهمگین خواهش (نفسانی) او را از خویشتنداری مانع گشته اند و اسیر عشق و حسن یوسف شده و بنده وار با آن می رود[۳۷] یا تن به بدنامی سپرده است و برآنست که: «عشق می ورزی بساط نیکنامی درنورده»؟! نه، چنین نیست آخر او همان زنی است که بالاخره بخواست آفریدگار، جوان و زیبا می گردد و... بلی، آنچه او را از پردهٔ عصمت برون آورده حسن روزافزون یوسف است و بس[۳۸] و این که از فرط عشق اینقدر ندانسته که «هرکه با شاهد گلروی به خلوت بنشست / نتواند زسر راه ملامت برخاست[۳۹]». سودابه که به سه بار نافرزندی خود ـ سیاوش ـ را به آغوش کشیده و خود را از تمایل نفسانی خویشتن راکه از «عشق» تقریباً به کلّی دورست به سبب نومیدی و شاید امیدواری به تسلیم احتمالی حریف، حریف عشق، بر شوهر و اهل حرم فاش نموده، هرگز به گناه اقرار نمی کند بلکه بار گناه خود را سنگینتر می نماید اما زلیخا با شهامتی آمیخته به تعقّل و در عین حال بی پروایی، زنان مصر وملامتجویان را فرا می خواند و آنگاه که با دیدن یوسف دست از ترنج نشناختند: «فَلَمّا رَأَیْنَهُ أکْبَرْنَهُ وَ قَطَّعْنَ أیْدِیَهُنَّ...[۴۰]» (پس وقتی که بدیدنش بزرگش شمردند و بریدند دستهای خویش را...) خود به خود زبانشان از سرزنش بسته می شود و زلیخا اکنون حق دارد چنین گلایه کند: «فَذلِکُنَّ الَّذی لُمْتُنَّنی فیهِ...[۴۲]» (این است آنکه مرا بدو نکوهش می کردید). پس دیگر دل باختن و فریفتهٔ زیبایی چون یوسف شدن در نظر زنان پشت به متکّا زده[۴۳] دلشدهٔ مصر تقریباً برای انسان ممکن و محتمل است و زلیخا که تا این لحظه سر از خجلت اندکی به زیر داشته، البته انسان است، پس قدمی پیشتر فرا می نهد و شهامت آن را دارد که بگوید: «وَلَقَدْ راوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ[۴۴]» (و همانا کام از او خواستم من) و یوسف که بنده ای خالص و پاك است[۴۵] از این اتهام می رهد و زلیخا نیز خود را از بگو مگو و داوری دور می دارد. امّا انگیزهٔ میل سودابه به سیاوش هوای نفس است و بس، نفس خشن از عاطفه بی خبر است وگرنه سودابه هرگز چنان نسبتی به ناپسری خود نمی داد یا پس از آنکه سرسختی و اکراه سیاوش را می دید گریزی می زد و از ادامهٔ خواست خود دست می کشید. لیکن دیگر کار از کار گذشته است و اکنون سودابه با خشم شاه و بدنامی یی که تحمل آنرا ندارد چه باید بکند؟! پس، دست از حیله گری و صحنه سازی برنمی دارد. این بار خود را به بیماری می زند و از یکی از



پرستاران خود که آبستن است می‌خواهد تا جنین خود را بیفکند. آنگاه به کاوس وانمود می کند که بچه از آن او بوده و به سبب گلاویز شدن با سیاوش فرو افتاده است. شاه از این نیرنگ نیز آگاه می‌شود[26] اما سودابه: «زدیده فزون زان ببارید آب / که بردارد از رود نیل آفتاب[27]» چنان که کاوس هم بهٔ گریه می افتد: «و سپهبد زگفتار او شد دژم / همی زار بگریست با او بهم[28]». حادثه‌ای زشت و اتهامی پلید درمیان است: هریك از متهمان خود را به نوعی بی گناه می نمایند. گنهکار و بیگناه شناخته نیست، پس هردو گنهکارند! کاوس ناخواسته شاهد و شریك و بیچاره است. سودابه از آن که ترفندهایش چنان مؤثر نبوده افسرده و پریشان است.

سیاوش امّا از هر دو پاکتر و انسانترست، پس از هر دو گنهکارتر و پلیدتر (!) متهم به کاری البته ناروا و زشت است که خود نیز از آن شرم داشته (هرگز مرتکب نشده). حق با اوست اگر زبان باز و چاره گر باشد. امّا زبانش بسته است و چاره‌گری نمی‌داند. پس مجرم خود اوست! کاوس به صلاحدید موبدان اگر درپی شناختن بزهکار باشد، باید یکی از آن دو را در خطر افکند: «چو خواهی که پیدا کنی گفت و گوی / بباید زدن سنگ را بر سبوی[29]»: خطر سوختن و آنکس فرزند اوست (سیاوش). و سودابه که از دشت «هاماوران» است به این سوگند و تأثیر آن باور ندارد و آرزوی سوختن او می‌کند و شاید هم مطمئن است، امّا سیاوش از آتش می گذرد و سودابه او را به شگفتی تندرست می‌یابد.[50] کاوس شاه او را در بر می گیرد و از کردار بد خود (تردید در صداقت سیاوش) پوزش اندر می گیرد و سیاوش از آتش رسته و دوستکام، به شادی پیشانی فروتنی و سپاس بر خاك می‌ساید آنگاه سودابهٔ پرنیرنگ را دژخیمان به خواری از شبستان به سوی دار می‌برند: نالهٔ سوزناك اهل حرم (شبستان) ناگهان شیشهٔ نازك خشم شاه را می‌شکند و دلش پردرد می گردد.[51] اکنون زمان مناسب است. شاه درپی بهانه‌ای برای بخشودن سودابه می گردد: سیاوش پاك و صافی‌دل پایمردی می کند و جانش را بازمی خرد. روزگاری می گذرد و کردارهای پلید سودآبه یکایك فراموش می‌شود و شاه دوباره با او برسر مهر می‌آید. سیاوش از حیله گری سودابه که هنوز دست‌بردار نیست بیمناك است. شیرمردی از زنی در رنج است! زنی که توانایی فریب پادشاهی (کاوس) را دارد! پادشاهی که دشمنی صعب[52] ـ افراسیاب تورانی و صدهزار سوار گزیده ـ بدو روی آورده است.[53] و کسی در آن انجمن پی و تاب او ندارد امّا سیاوش که درپی رهایی از سودابه و نجوای شك‌برانگیز او با کاوس است، به میدان می‌آید و رستم نیز هست. سرانجام افراسیاب از عاقبت نامیمون جنگ بیمناك می‌شود، آشتی می‌طلبد و حتی برای نمودن حُسن نیّت و منع خرابی ملك (توران زمین) صدتن از خویشان خود را به نوا (گروگان) می‌فرستد.[54] سیاوش برغم کاوس می‌پذیرد و با افراسیاب پیمان آشتی می‌بندد لیکن کاوس با نامه سیاوش جوان را سرزنش می‌کند و از فریب افراسیاب دور می‌دارد و می‌آگاهاند، چون او را به تجربه شناخته است. اکنون سیاوش باید پیمان‌شکنی کند ـ کاری که آفریدگار نمی‌پسندد[55] ـ و به فرمان کاوس سپاه از جیحون درگذراند یا آنرا به توس بسپارد و به دربار پیش کاوس و سودابه بازگردد: همان آش و همان کاسه. راه از هر سو بربسته: چپ و راست و پیش و پس بدی است: سودابه و کاوسش، افراسیاب و کینه‌توزی بی‌پایانش (افراسیاب گرسیوز)، پیمان‌شکنی و پایمالی ارزشها (انسانیت)، ناپسندی جهاندار (خداوند).

یوسف نیز در مصر دوراه درپیش دارد: اطاعت از زلیخا یا نبرد با نفس، کشتن نفس و رفتن به زندان. سبب زندان؟ قتل نفس (= سرکشی از اطاعت ملکه‌ای، ملکه‌ای که «عزیزی» دارد!) یوسف غلامی زرخرید و تنها است که برادران ناتنی او را از وطن (کنعان) گریزانده‌اند. امّا سیاوش، شاهزاده و پدرش شاه ایران‌زمین است: پیش تخت او ایستاده یا با او مراسله دارد لیکن پدری با آن خشم و سبکسری و بی‌تدبیری بود و نبودش چه تفاوتی دارد؟ پس چه باید کرد؟ رفتن به توران‌زمین و پناه‌آوردن به افراسیاب! تن به بلا سپردن و به مرگ محتوم[56] دل‌خوش کردن. کاوس از ندیدن پسر غمگین نیست چرا که مدتها است مسأله مسکوت مانده است و سربسته، اما یعقوب از دوری یوسف ـ که از برادران ناتنی‌اش محبوبتر بوده،[57] ناشکیب و نالان است و از اندوه و گریه نابینا گشته: «و ابْیَضَّتْ عَیْناهُ مِنَ الْحُزْنِ[58]...» (و سفید شد دیدگان او از اندوه). کاوس آنگاه که گزارش قتل سیاوش می‌شنود بیهوش از تخت می افتد، جامه بر تن می‌درد و خاك بر سر می کند.[59] یعقوب اما با افکندن پیراهن یوسف بر رخسارش بینایی باز می‌یابد: «فَلَمّا اَنْ جاءَ الْبَشیرُ اَلْقیهُ عَلی وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصیراً[60]...» (و هنگامی که آمد مژده‌رسان، بیفکند پیرهن بر روی او، پس برگشت بینا). یوسف از قعر چاه به اوج ماه می‌رسد[61] و عزیز مصر می گردد[62] و زلیخا که طراوت و جوانی بازیافته، از او کامروا می گردد[63] اما سیاوش از تخت شاهی به خاكِ ذلّت و خواری می افتد و سودابه به شمشیر به دو نیم می گردد[64] و در خون خود می غلتد.

منابع و توضیحات

۱. تا اینجا را بعضاً از کتاب «حماسه‌سرایی در ایران» تالیف دکتر ذبیح‌الله صفا مُلْهَم بوده‌ام

۲. «غمنامهٔ رستم و سهراب ـ بکوشش دکتر جعفر شعار، دکتر حسن انوری ـ چاپ ۶۳ ـ ص ۴۱ به بعد

۳. جام جهان‌بین ـ دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن ـ چاپ ۱۳۴۹ ـ ص ۶۶ به بعد

۴. قرآن کریم ـ سوره «یوسف» آیه شریفه ۳: «نَحْنُ نَقُصُّ عَلَیْكَ اَحْسَنَ الْقَصَصِ...». لازم به یادآوری است که از این پس تنها به شمارهٔ آیات شریفه اشاره می‌شود و همه از سوره مبارکه یوسف (ع) است و شمارهٔ آیات همه از کتاب ارزشمند «المعجم المفهرس» از محمدفؤاد عبدالباقی گرفته شده.

۵. آیهٔ ۳۱

۶. شاهنامهٔ چاپ مسکو ـ جلد سوم بیت ۲۰۷ و ۶۹

۷. آیهٔ شریفهٔ ۳۰

۸. شاهنامه ـ ج سوم ـ بیت ۱۳۵ و ۱۳۶

۹. آیه ۲۳

۱۰. شاهنامه ـ ج ۳ ـ بیت ۱۳۷، ۱۳۸ و ۲۸۳

۱۱. قرآن کریم ـ همان سوره ـ آیهٔ شریفهٔ ۲۴

۱۲. شاهنامه ـ بیت ۱۹۸ و ۲۸۴

۱۳. آیات شریفهٔ ۲۳، ۵۳ و ۳۳

۱۴. شاهنامه ـ بیت ۲۸۶

۱۵. آیه ۳۲

۱۶. شاهنامه ـ بیت ۱۱۳ و ۱۱۴

۱۷. شاهنامه بیت ۳۲۶ و ۳۲۷

۱۸. آیه ۳۲

۱۹. شاهنامه ـ بیت ۳۲۸

۲۰. آیه ۲۵

۲۱. شاهنامه ـ بیت ۳۳۴. البته در یك بیت دیگر نیز به چاك‌دادن جامه (پوشه) اشاره شد (رجوع شود به شماره ۱۳) اما چون در آن مورد اولاً برای تحریك سیاوش بوده و ثانیاً در بعضی نسخ بجای «پوشه چاك»، «بوسه داده یا «بوسه جاك» با جیم ابجد آمده، مناسبتی برای نقل آن بیت در اینجای مقاله دیده نشد. برای اطلاع رجوع شود به نسخه یا چاپهای مختلف شاهنامه و کتاب «سخنی چند در باره شاهنامه» ـ عبدالحسین نوشین/م. گودرز، چاپ دوم ۱۳۶۷

۲۲ ـ آیهٔ ۲۷

۲۳ ـ آیه ۲۸

۲۴ ـ شاهنامه ـ بیت ۳۴۵

۲۵. همانجا بیت ۳۴۷

۲۶. همانجا ـ بیت ۳۶۴

۲۷. آیهٔ ۲۹

۲۸. آیهٔ ۲۱

۲۹. آیه ۲۹

۳۰. شاهنامه ـ بیت ۳۴۸

۳۱. همانجا بیت ۳۷۶

۳۲. «زسودابه بوی می و مشکناب / همی‌یافت کاوس بوی گلاب، ندید از سیاوش بدان گونه بوی / نشان بسودن نبود اندروی». بیت ۳۷۳ و ۳۷۴

۳۳. همانجا بیت ۳۸۳

۳۴. قرآن کریم ـ آیه ۲۹

۳۵. شاهنامه ـ بیت ۳۸۴

۳۶. آیه ۳۰

۳۷. «عیب کنندم که چند درپی خوبان روی / چون نرود بنده وارهرکه برندش اسیر!» ـ دوره چهار جلدی کلیات سعدی ـ ج۳ ـ غزلیات سعدی ـ از روی نسخهٔ محمدعلی فروغی ـ غزل ۳۰۶

۳۸. «من از آن حسن روزافزون که یوسف داشت دانستم / که عشق از پردهٔ عصمت برون آرد زلیخا را» ـ دیوان غزلیات حافظ شیرازی ـ به کوشش دکتر خطیب رهبر ـ غزل ۳

۳۹. غزلیات سعدی ـ غزل شماره ۵۰

۴۰. آیه ۳۱

۴۱. «گرش ببینی ودست از ترنج بشناسی / روا بود که ملامت کنی زلیخا را، کسی ملامت وامق کند بنادانی / حبیب من که ندیدست روی عذرا را». غزلیات سعدی. غزل ۴ و ۵

۴۲. آیه ۳۲

۴۳. «و اعتدت لهن متکأً...»: و فراهم کرد برای هریك از آنان بالشی. آیه ۳۱

۴۴. آیه ۳۲

۴۵. «انه من عبادناالمخلصین» ـ آیه ۲۴

۴۶. اخترشناسان پس از استفاده از وسایل نجومی (زیج و اسطرلاب) به کاوس گفتند: «دو کودك زپشت کسی دیگرند / نه از پشت شاه و نه زین مادرند». شاهنامه ـ بیت ۴۲۰

۴۷. همانجا بیت ۴۵۳

۴۸. همانجا بیت ۴۵۴

۴۹. همانجا ـ بیت ۴۵۹. «سنگ به سبوزدن»: باحتمال ضرر و خطری آزمودن یادنامه بیهقی ـ مقاله «تحقیق در اشعار و امثال فارسی تاریخ بیهقی» ـ ضیاءالدین سجادی ـ ص ۳۱۸. نیز «امثال و حکم» ـ علی اکبر دهخدا ـ چاپ چهارم ـ ۱۳۵۷ ـ ج۲ ـ ص ۹۹۱.

۵۰. «چنان آمد اسب و قبای سوار / که گفتی سمن داشت اندرکنار». شاهنامه ـ بیت ۵۱۲

۵۱. «چوسودابه را روی برگاشتند / شبستان همه بانگ برداشتند، دل شاه کاوس پردرد شد / نهان داشت، رنگ رخش زرد شد». همانجا ـ بیت ۵۴۶ و ۵۴۷

۵۲. یادآور حکایت ۳ از باب اول گلستان سعدی است، بویژه این بخش از آن حکایت: «شنیدم که ملك را در آن قرب دشمنی صعب روی نمود، چون لشکر از هردو طرف روی درهم آوردند اول کسی که به میدان آمد این پسر بود...». گلستان ـ به کوشش دکتر خطیب رهبر ـ ص ۵۴

۵۳. «که افراسیاب آمد و صد هزار / گزیده زترکان شمرده سوار، سوی شهر ایران نهادست روی / وزو گشت کشور پراز گفت و گوی». شاهنامه ـ بیت ۵۶۹ و ۵۷۰

۵۴. یادآور بیت «تا لشکر غمت نکند ملك دل خراب / جان عزیز خود بنوا می‌فرستمت». دیوان غزلیات حافظ شیرازی ـ بکوشش دکتر خطیب رهبر ـ غزل ۹۰

۵۵. «ورایدونکه جنگ آورم بی گناه / چنان خیره با شاه توران سپاه، جهاندار نپسندد این بدزمن / گشایند برمن زبان انجمن». شاهنامه بیت ۱۱۶ و ۱۱۷

۵۶. از ابیات چندی در شاهنامه آشکار است که سیاوش از پایان کار خویش آگاهی داشته.

۵۷. «اذقالوا لیوسف و اخوه احب الی ابینامنا...»: هنگامی که برادران ناتنی یوسف گفتند: هرآینه یوسف و برادرش محبوبترند درپیش پدرما ازما ـ آیهٔ ۸

۵۸. آیه ۸۴. «چشم سفید شدن» کنایه از نابینا شدن و کور شدن است چنان که بصورت صفت مرکب (چشم سفید) کنایه از کور و نابیناست (فرهنگ کنایات ـ بکوشش منصور ثروت ـ چاپ ۱۳۶۴ ـ ص ۱۰۳ ـ چشم سفید)

۵۹. «چو این گفته بشنید کاوس شاه / سرنامدارش نگون شد زگاه، بَر و جامه بدرید ورخ را بکند / بخاك اندر آمد زتخت بلند، پراکند کاوس بر یال خاك / همه جامهٔ خسروی کرد چاك». شاهنامه ـ بیت ۲۵۹۴، ۲۵۹۵ و ۲۶۰۲

۶۰. آیهٔ ۹۶

۶۱. «عزیز مصر برغم برادران غیور   زقعر چاه برآمد به اوج ماه رسیده» دیوان غزلیات حافظ ـ بکوشش دکتر خطیب رهبر ـ غزل ۲۴۲

۶۲. از جمله در سوره یوسف آمده: «رب قدآتیتنی من الملك...» یوسف گفت: پروردگارا همانا دادیم از پادشاهی و...»

۶۳. رجوع شود به کتاب «قصهٔ یوسف» املای احمدبن محمدبن زید طوسی ـ باهتمام محمد روشن. چاپ سوم ـ فصل ۴۲ ـ ص ۲۷۱ و نیز «اعلام قرآن» دکتر محمد خزائلی ـ چاپ چهارم ۱۳۷۱ ص ۶۷۹

۶۴. «تهمتن برفت از بر تخت اوی / سوی خان سودابه بنهاد روی، زپرده بگیسوش بیرون کشید / از تخت بزرگیش در خون کشید، بخنجر بدونیم کردش براه / نجنبید برجای کاوس شاه» ـ شاهنامه ـ بیت ۲۶۲۵ به بعد.

■ مقدمتاً و مجدداً لازم است اشاره کنم که پس از بحث و بررسی در باب «ضوابط نشر کتاب» در شورای فرهنگ عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی (که در شماره‌های ۳۶ و ۳۷، مجله ادبستان، ملاحظه شد)، شورای مذکور تنظیم و تدوین اساسنامه‌ی انجمن آثار ملی سابق و «انجمن آثار و مفاخر فرهنگی» جدید را که فعالیتش متوقف شده بود و به تجدید فعالیت در خصوص چاپ و نشر کتب و آثار ارجمند تاریخی و اجتماعی و فرهنگی ایران نیاز داشت، به عنوان نمونه و مصداق بارزی از «سیاست‌های ایجابی و اثباتی» در دستور کار خویش قرار داد. (البته این بخش از بحث را در شماره ۳۹ مجله ادبستان ملاحظه کردید.)

***

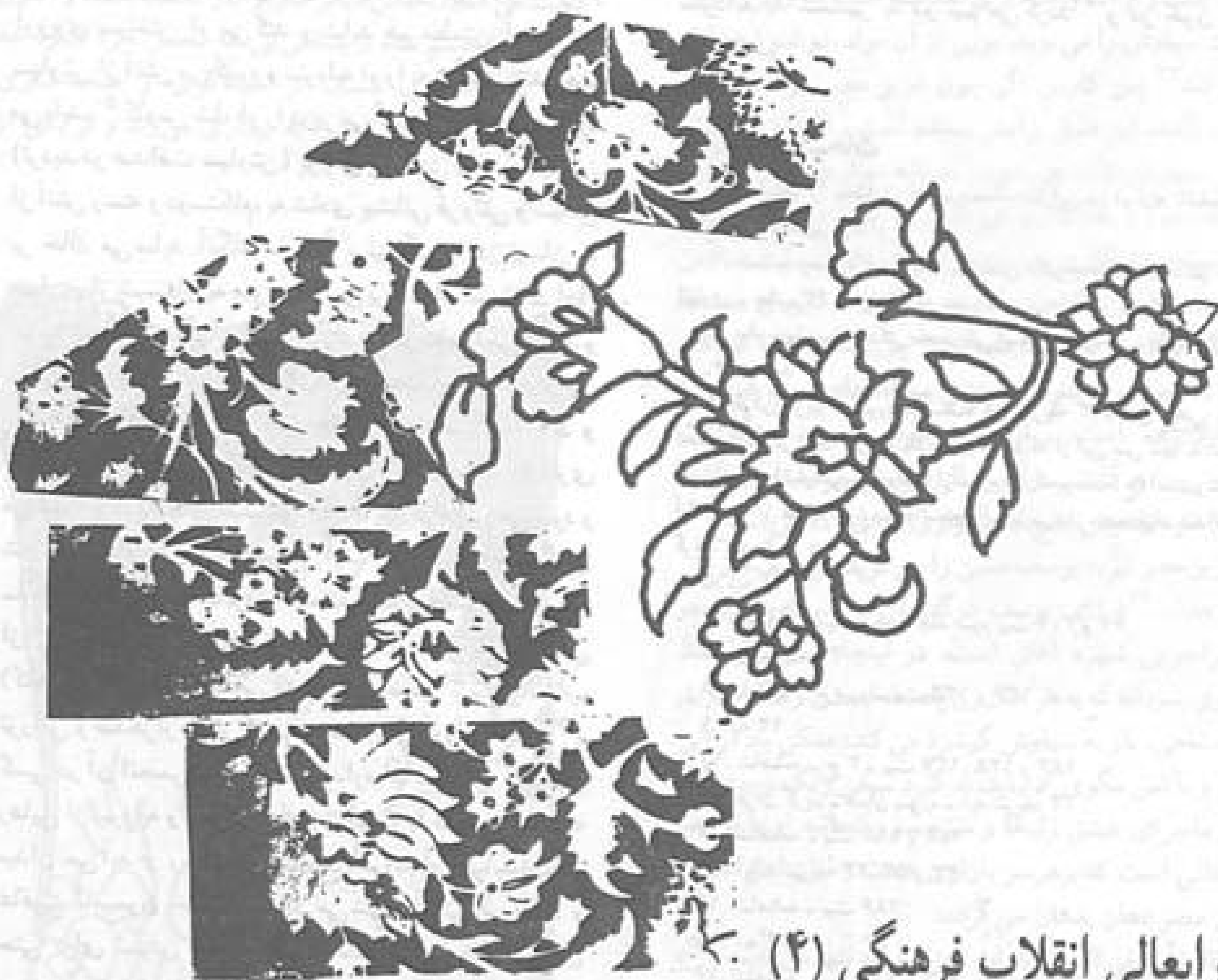
.... یکی از وظایف شورای فرهنگ عمومی که توسط شورایعالی انقلاب فرهنگی از پیش معین شده بود، مشخص کردن ضوابط تأسیس انجمن‌ها و مؤسسات و مراکزی بود که تحت عنوان کانون‌های فرهنگی و هنری می‌بایست اعتبار و رسمیت قانونی پیدا می‌کرد و مورد حمایت قانونگزار قرار می‌گرفت. شورای فرهنگ عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی، به هیچ وجه (چنانکه بعضاً تصوّر کرده بودند) چنین قصدی نداشت که مثلاً بدین ترتیب و با این تمهید در مسیر مهار کردن آزادی‌های قانونی مردم و به اصطلاح سوق دادن و کشاندن مراکز و کانون‌ها و انجمن‌های فرهنگی و هنری به سوی دولتی بودن یا دولتمدار و دولت مآب بودن و تحت سلطه و سیطره دولت قرار دادن قدم بردارد.

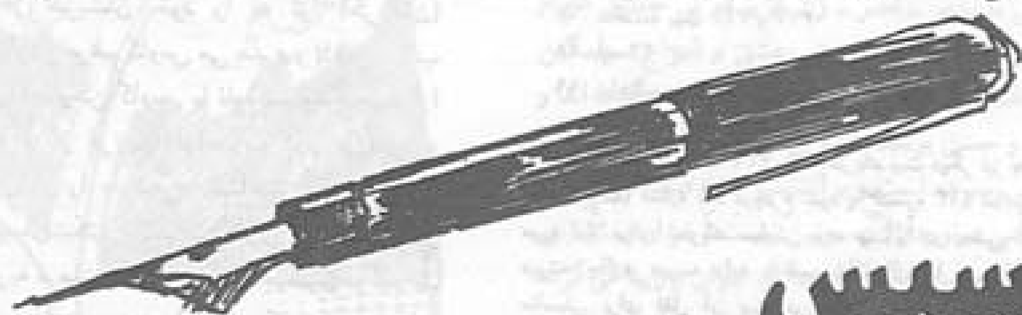
قصد، این بود که دولت (وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی) این قبیل مراکز را ابتدا بشناسد وسپس به رسمیت بشناسد و نتیجتاً از حقوق قانونی آنها در محدوده قانون اساسی و قوانین نظام جمهوری اسلامی حمایت کند. امّا همین قصد، خود می‌بایست در قالب ضوابط معین و مصوب، جامه عمل می‌پوشید.

گزارش‌هایی که به شورا عرضه می‌شد، از سوء استفاده‌های اقتصادی و غیر قانونی این و آن در پوشش تشکیل برخی از چنین مراکز و کانون‌هایی حکایت می‌کرد.

بعضاً کسانی وجود داشتند که در همه عمر خویش شاید نامی از فرهنگ نیز نشنیده بودند ولی در پی کسب نام و نانی از این طریق، دیواری کوتاهتر از دیوار فکر و فرهنگ و فضیلت (اگر دیواری وجود داشته باشد!) نیافته و غریبی ناآشناتر ازاین مظلوم پرآوازه‌ی نامدار ناشناخته‌ی بی‌نام و نشان پیدانکرده بودندو لذا در پوشش به اصطلاح «کار فرهنگی»، پای به خلوت خانه‌های اقتصادی و اخلاقی و نظائر آن نهاده بقول حافظ «آنکار دیگر» می نمودند(!) به عنوان مثال فرض کنید کسی مؤسسه‌ای را به عنوان مؤسسه فرهنگی تأسیس کرده، سالهای سال از اینطریق به خرید و فروش پوشک و شیر خشک اهتمام ورزد و در گریز از پیچ و خم مالیات و هر گونه حساب و کتاب دیگر سعی بلیغ و تلاش وسیع نشان دهد! در این فرض، تکلیف چیست؟!

این از یکسوی، از سوی دیگر، دولت برای اجرای





● شرحی بر کارنامه گروه عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی (۴)

تصویب «ضوابط عامّ» تأسیس کانون‌ها و مؤسسات فرهنگی و هنری

● جلال رفیع

قوانین و مقررات عمومی و تحقق سیاست‌های کلی حمایتی و هدایتی کشور، نمی‌توانست همه مؤسسات و مراکز را ـ فقط به صرف اینکه نام پرهیبت و پرهیمنه‌ی «موسسات و مراکز» همواره تابلو یا سپر یا خاکریز یا سنگر آنان است ـ ندیده و نشناخته مورد هر گونه حمایت قرار دهد! اهمیت چنین مؤسسات و مراکزی نمی‌توانست از اهمیت مراکز اقتصادی کمتر باشد. به حدّی که احتیاج این مراکز به نظامنامه و مصوبه و پروانه و نظم و انتظام و عدم نیاز آن مراکز را به هر گونه نظم و انتظام و ضابطه و مصوبه‌ای، اثبات کند! و با این حال، این توقع و انتظار هم وجود داشته باشد که در مواقع مواجهه با مشکلات قضایی و قانونی و سیاسی یا اشکالات اجرایی و اداری و عملی، صاحب هر کانون و انجمن ناشناخته‌ی ثبت ناشده‌ای، عیناً از همان نوع حمایتی که شایسته‌ی کانون‌ها و انجمن‌های رسمیت یافته‌ی شناخته شده‌ی ثبت شده است، بهره وافر بر گیرد و برخیزد و به دنبال کار خویش رود!

***

در هر حال ذیلاً ابتدا متن مصوبه‌ی «ضوابط عام تأسیس مراکز، مؤسسات، انجمن‌ها و کانون‌های فرهنگی و هنری و نظارت بر آنها» و سپس «آیین نامه‌ی اجرایی» آنرا، ملاحظه می‌کنید. (لازم است توضیح داده شود که آیین نامه مذکور هم در شورای فرهنگ عمومی ـ جلسه مورخ ۶۸/۵/۱۴ ـ برای مدت یکسال مورد تصویب قرار گرفت و در سالهای بعد نیز اعتبار آن به همین ترتیب تمدید شد).

***

(۱) ■ «ضوابط عام تأسیس مراکز، مؤسسات، انجمنها و کانونهای فرهنگی و هنری ونظارت برآنها»

(مصوب جلسات ۷۴ ـ ۷۶ و ۷۷ مورخ ۶۷/۱/۲۲ و ۱۳ و ۶۷/۲/۲۰ شورای مشترك کمیسیونهای ۱ و ۲ شورایعالی به موجب اختیارات تفویضی به ریاست شورایعالی انقلاب فرهنگی)

ضوابط ذیل به استناد بند هفتم ماده دوم آئین نامه شورای فرهنگ عمومی مصوب جلسات ۷ و ۶۴/۸/۱۴ شورایعالی انقلاب فرهنگی، جهت بررسی و صدور مجوز تأسیس و فعالیت مراکز، مؤسسات، انجمنها و کانونهای فرهنگی و هنری در سراسر کشور و نظارت بر آنها به تصویب شورای فرهنگ عمومی و شورای مشترك کمیسیونهای ۱ و ۲ شورایعالی انقلاب فرهنگی رسیده است.

فصل اول ـ تعریف

ماده ۱ ـ مراکز، مؤسسات، انجمنها و کانونهای فرهنگی عبارت از هرگونه تشکیلاتی است که توسط افراد واجد شرایط برای فعالیت در یك یا چند قلمرو فرهنگی و هنری و سینمایی تأسیس می‌گردد.

تبصره ۱ ـ مراکز، مؤسسات، انجمنها و کانونهای علمی و تحقیقاتی از شمول این مصوبه خارج است.

تبصره ۲ ـ مراکز، مؤسسات، انجمنها و کانونهای فرهنگی و هنری دولتی یا وابسته به دولت براساس ضوابط دیگری تأسیس خواهد شد و از شمول این مصوبه خارج است.

تبصره ۳ ـ مراکزی مانند عکاسی‌ها، کتابفروشی‌ها، تکثیر و فروش نوار و همچنین مراکز


جمهوری اسلامی ایران
شورایعالی انقلاب فرهنگی
شورای فرهنگ عمومی

جناب آقای اخوان
معاونت محترم امور سینمایی

با سلام،
آئین نامه اجرائی ضوابط تاسیس مراکز فرهنگی و هنری و نظارت بر آنها در جلسه مورخ ۶۸/۵/۱۴ برای مدت یکسال به تصویب شورای فرهنگ رسید. همچنین آقایان [illegible] (و درصورت عدم قبول آقای [illegible]) بـــــه عنوان دو عضو دیگر از اعضای هیات نظارت بر مراکز فرهنگی و هنری انتخاب شدند. عضو هیات علمی دانشگاهها نیز در فرصت بعدی معرفی خواهند شد.

بدین وسیله آئین نامه اجرائی ضوابط تاسیس مراکز فرهنگی و هنری به منظور بررسی و اقدام پیرامون تشکیل جلسات [illegible] با عضویت معاونت های فرهنگی، هنری و سینمایی و بررسی درخواستهای متقاضیان از سوی دبیرخانه هیات نظارت ابلاغ می گردد.

دبیر شورای فرهنگ [illegible]
۶۸/۵/۱۹

تکثیر و وابسته به صنعت چاپ از شمول این مصوبه خارج است.

فصل دوم ـ حدود فعالیت و خط مشی

ماده ۲ ـ مراکز فرهنگی در فعالیتهای خود باید اهداف فرهنگی مصرح در قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران را در نظر داشته باشند و فعالیت آنها منافاتی با ارتقاء فرهنگ عمومی و سطح معلومات و دانش مردم نداشته باشد.

ماده ۳ ـ مراکز فرهنگی باید به‌رعایت کامل قوانین و مقررات نظام جمهوری اسلامی ایران متعهد باشند.

ماده ۴ ـ فعالیتهای مراکز فرهنگی باید در جهت اهداف پیش‌بینی شده در اساسنامه آنها باشد.

تبصره ـ مؤسسات و مراکز فرهنگی اقلیت‌های دینی رسمی کشور باید صرفاً در محدوده امور فرهنگی مربوط به آن اقلیت فعالیت نمایند.

فصل سوم ـ شرایط تأسیس مراکز فرهنگی و مراحل صدور مجوز:

ماده ۵ ـ تأسیس مراکز فرهنگی به مسئولیت اشخاص حقیقی یا حقوقی، با سرمایه ایرانی و اخذ مجوز از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی آزاد است.

تبصره ـ در مورد مراکزی که ازطرف سفارتخانه‌های خارجی و سازمانهای آزادیبخش کشورهای دیگر و یا اشخاص غیرایرانی تأسیس شود، در چهارچوب قوانین مربوط به خارجیان مقیم ایران و موافقت وزارتخانه‌های فرهنگ و ارشاد اسلامی و امور خارجه عمل خواهد شد.

ماده ۶ ـ فعالیت مراکز فرهنگی باید برطبق اساسنامه‌ای باشد که به تصویب شورای فرهنگ عمومی می‌رسد.

ماده ۷ ـ اعضای هیأت مؤسس مراکز فرهنگی باید دارای شرایط زیر باشند:

۱ـ تابعیت جمهوری اسلامی ایران.

۲ـ برخورداری از حسن شهرت و نداشتن سوء پیشینه کیفری مؤثر.

۳ـ التزام به اصول و تحقق اهداف مندرج در ماده ۲ و ۳ و ۴ این ضوابط.

۴ـ عدم حجر و ورشکستگی به تقلب و تقصیر.

۵ ـ دارا بودن حداقل ۲۵ سال سن.

تبصره ۱ ـ در مواردی که به تشخیص هیأت نظارت، فعالیت مرکز به دوره سنی خاصی مربوط باشد، رعایت بند ۵ الزامی نیست.

تبصره ۲ ـ هیأت مؤسس موظف است از میان خود و یا اشخاص دیگر فردی را به عنوان مدیر مسئول معرفی نماید.

تبصره ۳ ـ هیأت مؤسس در قبال خط‌مشی کلی مرکز، و مدیرمسئول در قبال فعالیتهای مرکز پاسخگو هستند.

تبصره ۴ ـ نخست‌وزیران، وزیران، استانداران، امرای ارتش و شهربانی و ژاندارمری، رؤسای سازمانهای دولتی، مدیران عامل و رؤسای هیأت مدیره شرکتها، بانکهای دولتی و کلیه شرکتها و مؤسساتی که شمول حکم درمورد آنها مستلزم ذکر نام است. نمایندگان مجلسین، سفرا، فرمانداران، شهرداران، رؤسای انجمنهای شهر و شهرستان تهران و مراکز استانها و اعضای ساواك، رؤسای دفاتر حزب رستاخیز در تهران و مراکز استانها و شهرستانها و وابستگان به رژیم سابق که در فاصله زمانی پانزدهم خرداد ۱۳۴۲ تا ۲۲ بهمن ۱۳۵۷ در مشاغل مذکور بوده و همچنین کسانی که در این مدت از طریق مطبوعات، رادیو و تلویزیون یا سخنرانی در اجتماعات، خدمتگزاران تبلیغاتی رژیم گذشته بوده‌اند و همچنین توطئه‌گران و اقدام‌کنندگان علیه اسلام و جمهوری اسلامی ایران، از تأسیس مراکز فرهنگی محرومند.

ماده ۸ ـ مدیرمسئول مرکز فرهنگی باید دارای شرایط زیر باشد:

۱ـ ضوابط مندرج در ماده ۷.

۲ ـ صلاحیت علمی و فرهنگی و یا سابقه متناسب با فعالیت مورد تقاضا به تشخیص هیأت موضوع ماده ۹.

فصل چهارم :

الف ـ ترکیب اعضای هیأت نظارت :

ماده ۹ ـ اعضای هیأت نظارت بر مراکز فرهنگی که زیرنظر وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی تشکیل می‌شود عبارتند از:

ـ وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی یا نماینده تام‌الاختیار وی.

ـ معاونت فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ـ معاونت سینمائی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ـ معاونت هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ـ سه نفر از صاحبنظران فرهنگی که حداقل یك نفر از آنها عضو هیأت علمی دانشگاهها باشد به پیشنهاد وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی و تصویب شورای فرهنگ عمومی.

تبصره ـ جلسات هیأت با حضور دوسوم اعضاء رسمیت می‌یابد و تصمیمات متخذه با حداقل چهار رأی معتبر خواهد بود.

ب ـ وظایف هیأت نظارت :

ماده ۱۰ ـ وظایف هیأت نظارت بر مراکز فرهنگی

عبارت است از:

الف ـ بررسی اساسنامه مراکز فرهنگی و اعلام نظر به شورای فرهنگ عمومی برای تصمیم گیری نهائی.

ب ـ رسیدگی به صلاحیت هیأت مؤسس و مدیرمسئول و گزارش نتیجه با ذکر مستندات جهت اطلاع به شورای فرهنگ عمومی.

ج ـ صدور مجوز تأسیس مراکز فرهنگی پس از تصویب اساسنامه آن مراکز در شورای فرهنگ عمومی.

د ـ نظارت مستمر بر عملکرد مراکز فرهنگی.

هـ ـ رسیدگی اولیه نسبت به موارد تخلف مراکز فرهنگی و پی گیری آن طبق مفاد ماده ۲۰.

ماده ۱۱ ـ ترتیب و زمان بررسی و تصویب اساسنامه، رسیدگی به صلاحیت هیأت مؤسس و مدیرمسئول و همچنین صدور مجوز به شرح زیر است:

الف ـ هیأت نظارت مکلف است ظرف مدت دو ماه از تاریخ دریافت تقاضای تأسیس، دربارهٔ اساسنامه و صلاحیت هیأت مؤسس و مدیرمسئول با رعایت شرایط مقرر در این ضوابط، رسیدگی‌های لازم را انجام و نتیجه را به شورای فرهنگ عمومی اعلام نماید.

ب ـ شورای فرهنگ عمومی حداکثر پس از مدت دو ماه از دریافت اساسنامه و گزارش نتیجه رسیدگی نظر خود را اعلام می نماید.

ج ـ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی موظف است حداکثر ظرف ۱۰ روز پس از دریافت ابلاغ نظر مساعد شورا، مجوز تأسیس را صادر نماید.

تبصره ـ چنانچه شورای فرهنگ عمومی پس از مدت ۲ ماه نتیجه بررسی خود رادر مورد اساسنامه ای به هیأت نظارت ندهد، وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی می تواند دستور صدور مجوز را صادر نماید.

ماده ۱۲ ـ درصورتی که مدیرمسئول، شرایط مندرج در ماده ۸ را فاقد گردد یا فوت شود یا استعفاء دهد هیأت مؤسس موظف است موضوع را گزارش نماید و حداکثر ظرف سه ماه شخص دیگری را که واجد شرایط باشد به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی معرفی کند.

در غیر اینصورت وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ابتداء اخطار کتبی می دهد و چنانچه تا یکماه بعد از اخطار کتبی نیز اقدام لازم ازسوی هیأت مؤسس انجام نگرفت، جواز لغو می شود.

تبصره ـ زمانی که صلاحیت مدیرمسئول جدید به تأیید نرسیده است، مسئولیت های وی به عهده هیأت مؤسس می باشد.

ماده ۱۳ ـ اعلام نظر هیأت نظارت مبنی بر تأیید مدیر جدید حداکثر تا دو ماه از تاریخ معرفی، توسط وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی انجام خواهد شد.

ماده ۱۴ ـ هرگونه تغییر در مواد اساسنامه یا اعضای هیأت مؤسس و مدیریت مسئول باید به اطلاع و تأیید هیأت نظارت برسد.

تبصره ـ تغییر اساسنامه باید نهایتاً به تصویب شورای فرهنگ عمومی برسد.

ماده ۱۵ ـ سازمان ثبت شرکتها (وابسته به وزارت دادگستری) پس از صادر شدن مجوز ازسوی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی نسبت به ثبت مراکز فرهنگی اقدام می نماید.

تبصره ـ درصورت لغو مجوز تأسیس، مراتب جهت اقدام مقتضی ازسوی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به اطلاع سازمان ثبت شرکتها خواهد رسید.

فصل پنجم:

ماده ۱۶ ـ مراکز فرهنگی موظفند ضمن بکارگیری نامها و نشانهای مناسب که توسط مؤسسه دیگری به ثبت نرسیده است، در کلیه انتشارات و تولیدات خود نام مرکز، شماره ثبت و مجوز تأسیس و نشانی مراکز را در محل مناسبی درج نمایند.

تبصره ـ مؤسساتی که تا تصویب این قانون با نامها و نشانهای معین فعالیت داشته اند در ثبت اسامی و مشخصات خود اولویت دارند.

ماده ۱۷ ـ هر مرکز باید دفاتر محاسباتی پلمپ شده برطبق قانون تهیه و کلیه مخارج و درآمدهای خود را در آن ثبت کند. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی هر وقت لازم بداند دفاتر مالی را بازرسی می کند.

ماده ۱۸ ـ مراکزی که تا تصویب این قانون وجود داشته اند موظفند پس از تصویب این ضوابط حداکثر تا ۶ ماه وضع خود را با آن تطبیق دهند.

ماده ۱۹ ـ کلیه مراکز فرهنگی موظفند گزارش سالانه عملکرد خود را جهت تهیه گزارش فعالیتهای فرهنگی سالانه کشور به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ارسال نمایند.

ماده ۲۰ ـ به تخلفات و جرایم ارتکابی مراکز فرهنگی در خصوص عدم رعایت مواد ۲ و ۳ و ۴ و ۵ و ۶ و ۷ و ۱۱ و ۱۳ و ۱۵ و ۱۶ و ۱۷ پس از بررسی و اعلام نظر هیأت نظارت و بنا بر گزارش وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در دادگاه صالح و با حضور هیات منصفه رسیدگی می شود.

تبصره ـ اعضای هیات منصفه طبق ضوابطی انتخاب خواهند شد که توسط وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی تدوین شده و به تصویب شورای فرهنگ عمومی خواهد رسید.

ماده ۲۱ ـ آئین نامه های لازم برای اجرای ضوابط ظرف حداکثر سه ماه توسط وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی تهیه و به تصویب شورای فرهنگ عمومی خواهد رسید.

ماده ۲۲ ـ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی مأمور اجرای این ضوابط است و از تاریخ تصویب، کلیه ضوابط مغایر ملغی می باشد.

ماده ۲۳ ـ ضوابط فوق مشتمل بر ۲۳ ماده و ۱۶ تبصره در جلسات ۷۴ مورخ ۶۷/۱/۲۲، ۷۶ مورخ ۶۷/۲/۱۳ و ۷۷ مورخ ۶۷/۲/۲۰ بتصویب شورای مشترك كمیسیونهای شورای عالی انقلاب فرهنگی رسید.

رئیس شورایعالی انقلاب فرهنگی

* * *

(۲) ■ آئین‌نامه اجرایی «ضوابط عام تاسیس مراکز، مؤسسات و انجمنها، کانونهای فرهنگی و هنری و سینمایی و نظارت برآنها»

ماده ۱ـ مراکز فرهنگی مشمول این آئین نامه، شامل کلیه موسسات، شرکت‌ها، دفاتر، انجمنها، کانونها، بنیادها، تعاونی‌های فرهنگی و موارد مشابه اعم از انتفاعی و غیر انتفاعی است که در موارد بعدی اختصاراً تحت عنوان «مراکز فرهنگی» ذکر می شوند.

ماده ۲ـ با توجه به ماده یکم ضوابط عام تاسیس مراکز فرهنگی و عنایت به حوزه فعالیت معاونتهای ستادی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مصادیق مراکز مزبور از قبیل موارد زیر است:

ـ ناشران، انجمنها و کانونهای فرهنگی، مراکز فرهنگی اقلیت‌های دینی، آموزشهای آزاد فرهنگی، مراکز فرهنگی اتباع بیگانه، سفارتخانه‌های خارجی، توزیع و صادرات و واردات کالاهای فرهنگی و آموزشهای آزاد مطبوعاتی، خدمات کتابداری، آموزشهای مربوط به صنعت چاپ، مراکز تبلیغی فرهنگی و...

ـ هنرهای تجسمی و نمایشی، موسیقی و سرود و آهنگ، آموزشهای هنری، انجمنها و کانونهای هنری، توزیع صادرات و واردات کالاهای هنری و...

ـ فیلم سازی، آموزشهای آزاد سینمایی و عکاسی، انجمنها و کانونهای سینمایی و عکاسی، توزیع و صادرات و واردات کالاهای سینمایی و عکاسی، مبادلات فیلم و عکس و...

ماده ۳ـ مراحل تقاضای تاسیس تا صدور مجوز مراکز فرهنگی، به ترتیب به قرار زیر است:

الف: ایفاد تقاضای تاسیس، متن اساسنامه، مشخصات هیات موسس و مدیر مسئول یا مدیر عامل توسط متقاضی به دبیرخانه هیات نظارت

ب: بررسی اولیه و تشکیل پرونده توسط دبیرخانه جهت استعلام در خصوص مفاد اساسنامه و صلاحیت هیات موسس و مدیر مسئول از مراکز و ادارات کل ذیربط.

ج: بررسی نتایج تحقیقات و استعلامات مربوط به پرونده در هیات نظارت و اعلام نظر به شورای فرهنگ عمومی در خصوص اساسنامه و همچنین صلاحیت هیأت موسس و مدیر مسئول (با توجه به مواد ۷ و ۸ ضوابط عام تاسیس).

د: بررسی اساسنامه توسط شورای فرهنگ عمومی.

هـ ـ صدور مجوز تاسیس مراکز فرهنگی پس از تصویب اساسنامه به آن مراکز درشورای فرهنگ عمومی و تائید صلاحیت هیات موسس و مدیر مسئول درهیات نظارت، و ابلاغ آن به ادارات کل ذیربط و اداره ثبت شرکت‌ها.

ماده ۴ـ اساسنامه پیشنهادی مراکز فرهنگی باید موارد ذیل رادربر داشته باشد:

الف: کلیات و اهداف (نام و نشان مرکز، نوع فعالیت، محل، تابعیت، التزامات مرکز، مدت فعالیت).

ب: ارکان مرکز (هیات موسس و سهامداران، هیات مدیره، مدیر مسئول یا مدیر عامل، بازرسان، مجامع عمومی عادی و فوق‌العاده و نحوه تشکیل جلسات و رسمیت و مصوبات هریک).

ج: امور مالی و محاسبات مرکز:

د: نحوه اداره مرکز و عضوپذیری احتمالی آن.

هـ: شرایط انحلال مرکز و تعیین تکلیف اموال.

ماده ۵ـ بررسی و صدور مجوز تاسیس مراکز فرهنگی دراستانهای مختلف دارای مراحلی به قرار زیر است:

الف: ایفاد تقاضای تاسیس و اساسنامه به اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان.

ب: تشکیل و تکمیل پرونده مرکز فرهنگی توسط

اداره کل (شامل: اساسنامه، گزارش، تحقیقی درمورد صلاحیت هیات موسس و مدیر مسئول، نظر اداره کل).

ج: ارسال پرونده تکمیل شده به دبیرخانه هیات نظارت بر مراکز فرهنگی جهت بررسی و صدور مجوز تاسیس.

ماده ۶ـ هیات نظارت برمراکز فرهنگی (موضوع ماده ۹ ضوابط) دارای دبیرخانه‌ای خواهد بود که جهت انجام امور ذیل تشکیل می شود:

الف: دریافت تقاضای تاسیس مرکز و متن اساسنامه پیشنهادی از متقاضیان و یا ادارات کل ستادی و یا استانی و تشکیل پرونده برای هر یك.

ب: استعلام سوابق و نظر از هر یك از معاونت‌ها و ادارات کل ستادی و مراکز ذیربط (اطلاعاتی) جهت تکمیل پرونده و تعیین صلاحیت هیات موسس و مدیر مسئول.

ج: ارائه پرونده تکمیلی به هیات نظارت برای اجرای بندهای الف و ب از ماده دهم ضوابط

د: ثبت مصوبات هیات نظارت و تشکیل آرشیو مراکز فرهنگی

هـ: تنظیم گزارش نظرات هیات نظارت بر مراکز فرهنگی در خصوص اساسنامه و صلاحیت هیات موسس و مدیر مسئول و ارائه آن به شورای فرهنگ عمومی

و: صدور مجوز تاسیس مراکز پس از تصویب اساسنامه در شورای فرهنگ عمومی و موافقت هیات نظارت و اعلام آن به اداره ثبت شرکتها و معاونت‌ها و ادارات کل ذیربط

ز: دریافت گزارش‌های تحلیلی و سالانه ادارات کل ذیربط در خصوص مراکز فرهنگی

ح: تنظیم گزارش تخلفات مراکز فرهنگی بر اساس اعلام وضعیت ادارات کل ذیربط و ارائه آن به هیات نظارت.

ط: اعلام مصوبات هیات نظارت نسبت به تخلفات مراکز فرهنگی به ادارات ذیربط و مراجع قضائی.

ی: اعلام ابطال مجوز تاسیس بر اساس نظر هیات نظارت به مراکز ذیربط.

ك: دریافت تغییرات مربوط به اساسنامه مراکز ثبت شده یا تغییر در مدیریت جدید و اعلام آن به ادارات ذیربط و پیگیری مفاد ماده ۱۴ ضوابط.

ل: اجرای مفاد ماده ۱۷ ضوابط در خصوص بازرسی دفاتر مالی مراکز براساس نظر هیات نظارت و اعلام نتایج آن به هیات نظارت از طرق مقتضی.

م: دریافت و تنظیم گزارش سالانه عملکرد مراکز فرهنگی جهت درج در گزارش فرهنگی کشور.

ماده ۷ـ دبیرخانه هیات نظارت بر مراکز فرهنگی دارای مسئولی است که با حکم مقام عالی وزارت و با عنوان «دبیر هیات نظارت بر مراکز فرهنگی» وظایف دبیرخانه را بر عهده دارد.

تبصره: هر یك از معاونت‌های فرهنگی، هنری و سینمائی و همچنین امور استانها نماینده‌ای صاحبنظر در دبیرخانه هیات نظارت خواهند داشت که مسئولیت پیگیری پرونده‌ها و مکاتبات مربوط به بخش خود را به عهده دارد.

ماده ۸ـ هیات نظارت دارای گروه تحقیق ویژه‌ای خواهد بود که در صورت لزوم نسبت به صلاحیت هیات موسس و مدیر مسئول (با همکاری مراکز و ادارات مختلف) بررسی و ارزیابی می نماید.

ماده ۹ـ در مجوز تاسیس، موارد ذیل بطور خلاصه درج گردیده و در فرم‌های مخصوص اعلام می شود:

الف: نام و نشان مرکز

ب: هیات موسس

ج: مدیر مسئول

و: فعالیت‌های مرکز

هـ: ادارات کل ذیربط و ناظر نسبت به مرکز

تبصره: دبیرخانه موظف است یك نسخه از کلیه اوراق پرونده مراکز دارای مجوز را در اختیار ادارات کل ناظر قرار دهد.

ماده ۱۰ـ مجوز تاسیس هر مرکز در حکم پروانه کار در فعالیت‌های اعلام شده خواهد بود و بر اساس آن مرکز مزبور می تواند نسبت به انجام برنامه‌های خود اقدام نماید.

تبصره: تولیدات فرهنگی و هنری و سینمائی مراکز دارای مجوز تاسیس، تابع ضوابط مخصوص آن تولید بوده و تمامی مراکز موظفند نمونه تولیدات خود را در اختیار ادارات کل ذیربط قرار دهند.

ماده ۱۱ـ هیات موسس و مدیر مسئول هر یك از مراکز فرهنگی که مجوز تاسیس را دریافت می کنند باید نسبت به رعایت و اجرای مفاد ضوابط عام تاسیس مراکز فرهنگی (مصوب شورایعالی انقلاب فرهنگی) کتباً متعهد گردند.

ماده ۱۲ـ در خصوص مجوز تاسیس بنیادها و مراکزی که بصورت غیر انتفاعی تاسیس می گردند، باید هماهنگی‌های لازم از طریق دبیرخانه هیات نظارت با وزارت کشور (اطلاعات شهربانی) و وزارت امور اقتصادی و دارائی بعمل آید.

تبصره: در خصوص مراکزی که توسط سفارتخانه‌های خارجی و یا سازمانهای آزادیبخش تاسیس می شوند باید موافقت وزارت امور خارجه اعلام گردد.

ماده ۱۳ـ ادارات کل ذیربط در معاونت‌های فرهنگی، هنری و سینمائی و همچنین ادارات کل استانی، ناظرین وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی بر عملکرد مراکز فرهنگی محسوب می گردند که در مجوز تاسیس ذکر می شوند.

تبصره: ادارات کل استانی موظفند نسخه‌ای از گزارش عملکرد مراکز فرهنگی استان را علاوه بر ارائه به دبیرخانه هیات نظارت به ادارات کل ستادی تهران ارسال نمایند.

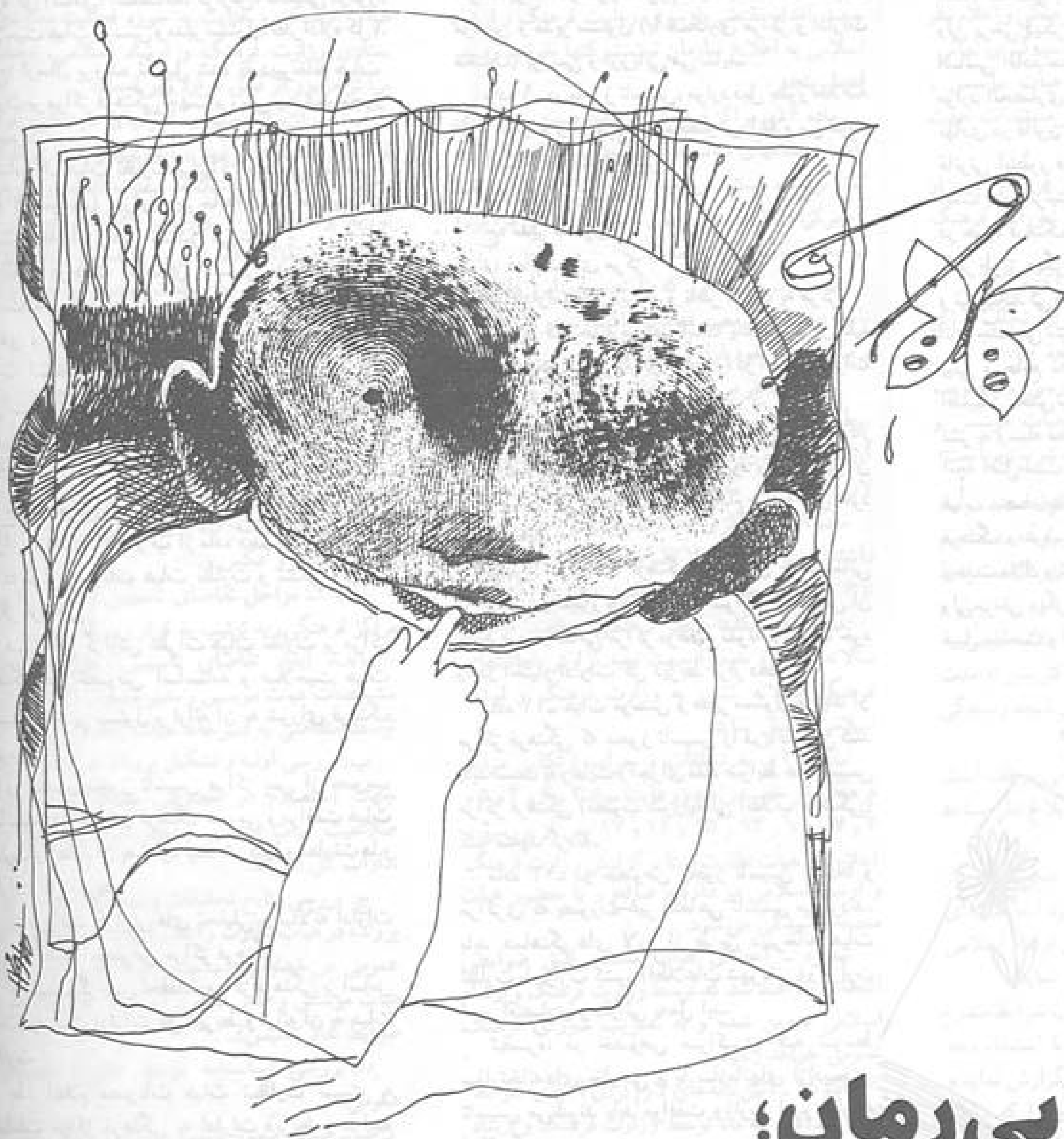
ماده ۱۴ـ چنانچه مسئولان و بنیاد گذاران تا شش ماه پس از تاریخ صدور مجوز تاسیس در مورد به ثبت رساندن آن اقدام ننمایند و یا آغاز به فعالیت نکرده باشند، مجوز آنها از درجه اعتبار ساقط می شود.

وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی

* * *

■ توضیح: همانطور که ملاحظه می کنید، در ماده ۲، «ضوابط عام»، از رسیدگی به تخلفات مراکز فرهنگی و هنری در دادگاه با حضور هیأت منصفه، سخن به میان آمده است. هنگام بحث و گفتگو در این مورد، نظریه برخی از اعضای شورا این بود که حضور هیأت منصفه در دادگاه (طبق آنچه در قانون اساسی آمده) منحصر به جرائم مطبوعاتی و سیاسی است ولی برخی دیگر چنین استدلال کردند که متن قانون اساسی افادهٔ حصر نمی کند و قانونگزار در مقام بیان موارد انحصاری نبوده، بلکه از فلسفه تأسیس چنین نهادی در قانون اساسی و از روح حاکم بر این اصل قانونی اینطور فهمیده می شود که قانونگزار خواسته است بدین ترتیب رسیدگی به جرائم و تخلفاتی را که در حوزه فرهنگ و هنر و سیاست از طریق چاپ و نشر یا هر طریق دیگر واقع می شود (به دلیل اهمیت موضوع و نیز پیچیدگی‌ها و ظرافت‌های آن و همچنین به دلیل آثار اجتماعی مترتب بر آن) با دقت و احتیاط و ژرف‌بینی و جامع نگری و به هر حال با کیفیّت بهتر و اطمینان بخش‌تری توأم کند. در این صورت چاپ و نشر به وسیله مطبوعات، طریقیّت دارد نه موضوعیت. آنچه اصل است نظارت عمومی و عرفی و ارجاع امر به هیأت منصفه به عنوان خبرگان و کارشناسان اشنا با فرهنگ و عرف جامعه است. در این میان برخی، از وحدت ملاك و تنقیح مناط و امثال آن هم سخن گفتند ولی برخی دیگر، موضوع مورد گفتگو را از دایره این قبیل مباحث و اصطلاحات خارج دانستند.





عصر طلایی رمان؛ از رمانتیسم تا واقعگرایی

■ پی‌یر شارتیه

■ ترجمهٔ سیروس سعیدی

(بخش اول)

بیانیه‌های مکتب واقعگرایی

دسامبر ۱۸۵۵: سال برگزاری نمایشگاه آثار کوربه[۱] تحت عنوان واقعگرایی، یك سال پیش از بنیانگذاری مجلهٔ رئالیسم توسط دورانتی[۲] و دو سال پیش از انتشار مجموعه مقالات شانفلوری[۳] تحت عنوان کلّی واقعگرایی، فرنان دنوایه[۴] بیانیه‌ای را تحت عنوان «دربارهٔ واقعگرایی» در مجلهٔ لارتیست[۵] (به سرپرستی آرسن هوسه) منتشر می‌کند. این نخستین مورد از یك سلسله اعلام مواضعی است که بعداً صورت خواهد گرفت. به گفتهٔ شانفلوری: «واقعگرایی عبارت است از ترسیم اشیاء به آن سان که هستند». سپس می‌گوید: «از آنجا که همه دربارهٔ واژهٔ حقیقت توافق نظر دارند و حتی دروغگویان نیز آن را دوست می‌دارند، باید پذیرفت که واقعگرایی بدون آن که به معنای تحسین زشتی و بدی باشد، حق دارد آنچه را که موجود و مشهود است بنمایاند.» سپس اظهار می‌دارد: «من می‌خواهم حقی که آینه‌ها بر گردن نقاشی و ادبیّات دارند، احقاق شود.» و با لحنی نیمه‌شوخی نیمه‌جدّی می‌افزاید: «سرانجام واقعگرایی از راه می‌رسد.»

منشاء و آثار مرجع

با این وصف آیا واقعگرایی واژه و مکتب ادبی نوینی است؟ در نخستین سالهای امپراطوری دوم(۶) چنین مسأله‌ای مطرح است و «واقعگرایی» واژه‌ای است بدیع و یا لااقل به معنای جدید آن کاملاً تازگی دارد. در این زمان دیگر مدّتهاست که واقعگرایی دیگر به آن مفهومی که از فلسفهٔ اصحاب مدرسه (اسکولاستیک) در قرون وسطی نشأت یافته و منظور از آن، در برابر فلسفهٔ صوری(۷)، این بود که فقط ماهیّتها و مفاهیم کلّی واقعیت دارند، به کار نمی‌رود. برعکس، مفهومی که پس از عصر تجدید حیات علم و ادب (رنسانس) رایج می‌شود، رابطهٔ واقعیت ـ تصوّر را معکوس می‌سازد.

(رئالیسم معنایی را که در ریشهٔ آن مستتر است [res = چیز، شئ] باز می‌یابد) و واقعیت را به معنای اشیایی که حواس ادمی آنها را درك کند می‌پندارد، یعنی به معنای اشیای مادی و محسوس. امروزه «واقعگرایی»، در زبان روزمره، با «ماتریالیسم» که خود یکی از مبهمترین واژه‌هاست، یکی پنداشته می‌شود و لااقل مفهوم دقیق چیزهای موجود و قواعد معمول از آن افاده می‌گردد، در برابر رؤیا، توهّم، نارسی و حتی لذّت. در دههٔ ۱۸۵۰، واقعگرایی هنوز چنین مفهوم دقیقی ندارد ولی گرایش جدیدی به وجود آمده است: اصطلاح واقعگرایی به قلمرو هنرهای تجسمی و ادبیّات تعمیم داده شده است.

شایان توجه است که کتاب آرسن هوسه(۸)، تحت عنوان تاریخچهٔ نقاشی فلامانی و هلندی (ژانویهٔ ۱۸۴۶) در تحوّل مورد بحث نقش مهمّی ایفا می‌کند: نخست به دلیل توجه به نقّاشی، خصوصاً نوعی از نقاشی که به خاطر نزدیکی به چیزهای محسوس، اشیاء، زندگی روزمرهٔ مردم و پرداختن به موضوعات ساده و مردمی شهرت یافته بود؛ و دوم به این دلیل که هوسه سردبیر لارتیست یعنی همان مجله‌ای است که واژهٔ «واقعگرایی» در آن جانی تازه می‌یابد و به مفهوم ادبی کنونی آن به کار می‌رود. البته واژهٔ «ناتورالیسم» را هم می‌شد به جای واقعگرایی به کاربرد چون این واژه از مدتها پیش در مورد نقّاشی به کار می‌رفت. ولی هدف از کاربرد «واقعگرایی» بجای ناتورالیسم این بود که مکتب و سپس یك «نوع ادبی» کلّی افاده شود.

«ناتورالیسم» نیز به نوبهٔ خود به نهضت متأخر دیگری اطلاق گردیده که وارث بلافصل واقعگرایی است و ویژگیهای اصلی خود را از آن به عاریت گرفته و مرز میان آن با واقعگرایی همیشه مشخّص نیست.

در واقع، واژهٔ واقعگرایی پس از آنکه نخستین بار، در سال ۱۸۳۴، توسط هـ. فورتول(۹) و سپس، در سالهای ۱۸۳۵ تا ۱۸۳۷، در مجلهٔ **Revue des Deux Mondes** به کار رفت، تدریجاً به عنوان یك مکتب و نوعی سلیقهٔ زیباشناختی مورد قبول منتقدان و نویسندگان قرار گرفت ولی تا مدّتها کلمه‌ای جدید پنداشته می‌شد. از سوی دیگر، کسانی که زیر پرچم واقعگرایی مبارزه می‌کردند، نیاکان، متحدان، بنیانگذاران و پیشکسوتان بسیار مشهور و قدیمی برای خویش می‌جستند و خود را پیرو بزرگانی نظیر هُمر، رابله، برانتوم، سورل، مولیر، پاسکال، شال، لوساژ، پره‌وُست، اشترن، ولتر و دیدرو می‌دانستند.

در میان معاصران، بدیهی است که از بالزاك نام برده می‌شد، همچنین از هوگو، گوتیه، موسه، کار، مورژه، اوژن سو و پل دوکك. شانفلوری در مقاله‌های خود از شخصیتهای خارجی [غیرفرانسوی] نام می‌برد، از جمله از دیکنز، گوگول و تورگنیف. گذشته از این، پیروان مکتب واقعگرایی در دنیای هنر و ادب آن زمان به مبارزهٔ خود ادامه می‌دهند. نقّاشان، نویسندگان و منتقدان با پشتیبانی نشریات یادشده (نظیر لارتیست و رئالیسم)، در پاسخ به سایر نویسندگان، منتقدان و روزنامه‌ها معتقدات خود را بیان می‌دارند.

واقعگرایان ادعا می‌کنند که معرف ادبیات زنده و نوآورند و جای سپاه از توان افتادهٔ نویسندگان (بیش از حد متکلّف) کلاسیك را گرفته‌اند. رمانتیکها که از لحاظ زمانی به واقعگرایان نزدیکترند، طبعاً هدف برگزیدهٔ آنان به شمار می‌روند. در نظر واقعگرایان، آثار رمانتیك‌ها کمتر از کلاسیکها تصنعی و کاذب نیست. درست برعکس، نویسندگان رمانتیك با افراط در «خیالپردازی» و استعمال «استعاره‌های بیانی» مبتذل و با «آرمانگرایی» یا «معنویت گرایی» شدید خود راه خطا می‌پیمایند. همان گونه که آسزا در شمارهٔ ژوئیهٔ ۱۸۵۶ «رئالیسم» می‌نویسد: «برای نویسندگان رمانتیك، هدف ادبیات چیزی موهوم بود و برای ما هدف هنر چیزی واقعی، موجود، مفهوم، مشهود و ملموس است: تقلید دقیق از طبیعت.» اظهارات ثانویه به نکات حسّاس بحث بیشتر مربوط می‌شود: رابطهٔ ویژه با عناصر تصویری و بصری («رمان عبارت است از نقّاشی اشیا...»، «حقّ آینه‌ها...»، «حقّ نقّاشی...»)؛ مسألهٔ شدیداً مورد بحث آن زمان یعنی واقعگرایی و زشتی، واقعگرایی و نقض موازین اخلاقی («ستایش از زشتی و بدی»)؛ و سرانجام، دفاع از حقیقت هنری، حقیقتی که نویسندهٔ واقعگرا آن را در واقعیت عینی یا قائم به ذات (نقاشی واقعی اشیا) جستجو می‌کند.

همان طور که ملاحظه می‌شود، این ویژگیها در وهلهٔ اول به رمان مربوط می‌شوند. البته شك نیست که واقعگرایی به تئاتر هم مربوط می‌شود. ولی از سال ۱۸۴۳ به بعد، حریف فرزانه‌ای به نام بابو شیوهٔ جدید رمان نویسی را تعریف می‌کند. او به پیروی از بالزاك و مرید خود شارل برنار، به جای واژهٔ «واقعگرایی»، اصطلاح «رمان تحلیلی» را به کار می‌برد:

با برشمردن جزئیات است که تحلیلگرایان تصوّری از کل به دست می‌دهند. آنان انعکاس احساسات و منش شخصیتهای آثار خود را بر اشیای خارجی و مادّی ثبت می‌کنند. :در دیدهٔ آنان، وجود انسان تماماً در کانون اندیشهٔ او متمرکز نشده و از هزاران ذرّه‌ای که در پیرامون او پراکنده‌اند، تشکیل می‌گردد؛ شکل و ترتیب چیدن اثاثیهٔ منزل، رنگ لباس، ویژگیهای محل سکونت، شدّت نوری که از پنجره به درون می‌تابد و هزاران نکتهٔ جزئی نامشهود دیگر، سجایا و غرایز یك فرد یا یك خانواده را آشکار می‌سازند. نویسندهٔ تحلیلگرای باوجدان به اندازهٔ یك عتیقه‌شناس به نکات جزئی توجه دارد.(۱۰)

اصول مکتب واقعگرایی

شانفلوری از این هم صریحتر حرف می‌زند. او ویژگیهای رمان واقعگرا را درسال ۱۸۵۴ تعریف می‌کند. این ویژگیها را از زبان برنارواین برگ چنین می‌توان تعریف کرد: رمان باید به مشاهدهٔ جزئیات دقیق بپردازد نه به «ابداع» یا «تخیّل»؛ این پایبندی به واقعیّت و حقیقت باعث می‌شود که رمان کاملاً صمیمی باشد؛ یك رمان باید هم جهانی معاصر را در مدّنظر قرار دهد و هم سجایای مردم و «صحنه‌های زندگی عادی» را وصف کند؛ با این وجود، منش فردی نویسنده مانع از تقلید محض و بیروح واقعیت خواهد شد؛ بنابراین نوعی انتخاب ضرورت می‌یابد و هنرمند باید مصالح کار خود را چنان تقسیم کند که از آن اثری هنری پدید آید؛ سرانجام این که سبك رمان باید کاملاً ساده باشد.

دو سال بعد، شانفلوری طی مقاله‌ای در لوفیگارو تصریح می‌کند که رمان‌نویس «جدّی»، یعنی «واقعگرا»، «موجودی غیرشخصی» است که «قضاوت نمی‌کند، محکوم نمی‌کند، نمی‌بخشد» چرا که کار او «بیان واقعیت» است. چنین رمان نویسی از شخصیتهای داستان خود فاصله می‌گیرد و «برای آنکه از گرایشهای علمی و اخلاقی عصر خود غافل نباشد، ناگزیر باید به نوعی دائرة‌المعارف تبدیل شود». نویسندهٔ دیگری نیز همین غیرشخصی بودن و بیطرفی را می‌طلبد. باز در همان سال، دورانتی، در شمارهٔ دوم «رئالیسم»، از این هم فراتر می‌رود و نکات اساسی شمارهٔ اوّل مجله را برای «کسانی که هرگز نمی‌فهمند» اجمالاً چنین بیان می‌کند:

«قبلاً کاملاً روشن شد که: مکتب واقعگرایی برای آنکه نقّاشی، رُمان یا نمایشنامه به دروغ آلوده نشود و هنرمند نتواند هوش و ذکاوت خود را از دیگران به عاریت بگیرد، با پرداختن به موضوعات تاریخی مخالف است؛ در مکتب واقعگرایی از هنرمند انتظار می‌رود که فقط عصر خود را مورد بررسی قرار دهد؛

واقعگرایی ایجاب می‌کند که هنرمند در این بررسی خود نه فقط چیزی را دگرگون نسازد بلکه ابعاد دقیق همه چیز را حفظ کند؛ برای آنکه هنرمند در این بررسی دچار خطا نشود، بهترین راه آن است که همیشه به معرفی جنبهٔ «اجتماعی» انسان بیندیشد، یعنی به معرفی مشهودترین، مفهوم‌ترین و متنوع‌ترین جنبهٔ شخصیت آدمی و همچنین به بازآفرینی چیزهایی که به زندگی اکثریت مردم مربوط می‌شوند و غالباً در قلمرو غرایز، امیال و سوداها قرار دارند؛ مکتب واقعگرایی به این ترتیب برای هنرمند یك هدف تفریحی بلکه یك هدف فلسفی علمی و مفید قایل می‌شود و در نتیجه بر شأن و منزلت او می‌افزاید؛

مکتب واقعگرایی از هنرمند حقیقت «مفید» را می‌طلبد و منظور از آن خصوصاً احساس و مشاهدهٔ هوشمندانهٔ هنرمندی است که در هر منظره ـ اعم از اینکه، طبق معیارهای متعارف، مبتذل یا متعالی پنداشته شود ـ نکتهٔ آموزنده یا هیجان انگیزی می‌بیند و آن نکته یا



هیجان را از منظره استخراج می‌کند و قادر است که آن را به طور «کامل» بنمایاند و به کلّ جامعه ربط دهد، به طوری که مثلاً تقلید از واقعیت به شیوهٔ هانری مونیه که به صورتی منفرد و پراکنده صورت گرفته، به خلاف تصوّر، هیچ به هنر و واقعگرایی ارتباط ندارد؛ داوری نهایی دربارهٔ احساساتی که در یک اثر [هنری یا ادبی] مورد پژوهش قرار گرفته به عهدهٔ خواننده است زیرا مردم به اندازهٔ نویسنده‌ای که آنان را مخاطب قرار می‌دهد، قادرند احساس ترحم، بدبختی و یا خشم کنند.» (رئالیسم، دسامبر ۱۸۵۶)

هانری تولیه در شماره‌های دوم، سوم، پنجم و ششم رئالیسم (دسامبر ۱۸۵۶ تا مه ۱۸۵۷) اساس مکتب جدید را به کاملترین صورت عرضه می‌کند. مرحلهٔ ادعاهای کم و بیش تحریک‌آمیز به سرعت پشت سر نهاده می‌شود و فرضیهٔ مشخصی ارائه می‌گردد که مسائلی نظیر شخصیت‌پردازی، توصیف، موضوع و سبک را یک به یک مورد بررسی قرار می‌دهد. «منش»[۱۱] مهمترین عنصر است: هدف توصیف فرد است نه سنخ[۱۲]. فرد با تمام ویژگیهای مربوط به موقعیت اجتماعی و محیط او؛ از سنخ فقط تا آن حدّ که ویژگیهای آن معرّف یک طبقهٔ خاص می‌باشد می‌توان سخن گفت؛ علاوه براین، شخصیتها باید به عصر حاضر و تمام طبقات اجتماعی تعلّق داشته باشند. توصیف در صورتی ارزشمند است که شخصیت فرد را مشخص کند: منظره، آرایش صحنه، آرایش درون خانه، ظاهر جسمانی و لباس همه باید دقیقاً منشها را مشخص سازند. موضوع اثر الزاماً با منشها پیوند دارد و در نتیجه وابسته به آنها و ناشی از آنها می‌باشد. بنابراین، هدف باید سادگی باشد. سبک نیز باید ساده و روشن باشد و نویسنده از «واژهٔ خاص» استفاده کند و از تعریض بپرهیزد.

این دغدغهٔ «توصیف واقعی» دوباره در آثار آنتونیو واتریبون به چشم می‌خورد ولی او این اصل را به «عدم رعایت موازین اخلاقی» که غالباً واقعگرایان را به خاطر آن سرزنش کرده‌اند، ربط می‌دهد. واتریبون لبهٔ تیغ انتقاد را متوجه کسانی می‌کند که خود را مدافع یک «کمال مطلوب زیبایی ادعایی» می‌دانند، یعنی «یک اصل قراردادی» که «تقریباً همیشه به تکلّف و تصنّع ادبی منجر می‌شود». حال آن که «اتفاقاً همین پاسداران کهنسال زیبایی بدوی‌اند که همیشه دم از وجدان اخلاقی می‌زنند». برعکس، «سجایای عصر حاضر» فقط توجه «نویسندگان واقعاً اهل مشاهده و هنرمندان جدّی» را به خود جلب می‌کند:

همان طور که پرتوهای نور نمی‌توانند بدون سایه روشن و تضاد باشند، ادبیات هم نمی‌تواند از مشاهده صرف نظر کند. باری مشاهده چیزی نیست جز دانش، جز حاصل پژوهش در زیباییها و زشتی‌ها و باورداشتها و انکارهای یك عصر.

بنابراین، بقا و یا پیشرفت دانش و ادبیات فقط تا هنگامی میسّر است که این دو نیازها، آرزوها و سجایای عصری را که مدعی هدایت و تنویر آن هستند، قطع نظر از ماهیّت آنها، بیان کنند. به این ترتیب، کار رمان‌نویس عبارت است از توصیف زندگی به آن سان که هست.[۱۳]

مسألهٔ مغایرت واقعگرایی با موازین اخلاقی بار دیگر توسط فیدو[۱۴] در دیباچهٔ کتاب مقدمه‌ای براپرا مطرح می‌شود. فیدو می‌نویسد، خوانندهٔ امروزی «ماتریالیست» است و مدتهاست که دیگر جویای شگفتی نیست و به توصیف دقیق آنچه هست رغبت دارد. به همین علت واقعگرایی تنها شکل ممکن ادبیات نیمهٔ دوم قرن است. توصیف جامعه «بدان سان که هست» مستلزم گزینش، ترتیب مصالح کار و تعبیر و تفسیر می‌باشد و این کار هم کمال مطلوب و هم واقعیت را در بر می‌گیرد. اگر واقعگرایی سجایای نکوهیده را توصیف می‌کند، دلیل آن در فساد خود جامعه نهفته است. رمان بی‌آنکه مسئول فساد جامعه باشد، به توصیف فساد اکتفا می‌کند. به همین دلیل هم سرزنش [واقعگرایی] به خاطر عدم رعایت موازین اخلاقی بی‌معنی است.

واقعگرایی و منتقدان

مکتب واقعگرایی در مظان اتهام

به حدس می‌توان دریافت که چنین استدلالی مخالفان را مغلوب نمی‌کند. ابتدا کسانی نظیر بابو روی ادعای علمی نهضت و تبدیل نامبارك رمان نویس به «شیمی دان» و «پزشک» جانها انگشت می‌گذارند. به ذکاوت پیش بینانهٔ این منتقد که در روشن بینی گوی سبقت از زولا و تِن ربوده و برآنچه که این نویسندگان بعدها به آن اعتبار خواهند بخشید قلم بطلان کشیده است، آفرین باید گفت:

«تحلیل که تا آن زمان [پیش از بالزاک] حاصل نوعی استعداد ذاتی بود به علم تبدیل گردید و بدبختی از همین جا شروع شد. هر رشتهٔ علمی جدید به واژگان خاصی نیاز دارد؛ علم شیمی معنوی نیز واژگان خاص خود را داشت. از آن پس با سوداها و منشها همچون اکسیژن و هیدروژن رفتار شد. شیوهٔ بیانی نادرست، فضل‌فروشانه و مبهم جای زبان عادی را گرفت. همان طور که در شیمی به معنای اخص کلمه، اکسید آهن و سولفور سرب وجود دارد، چیزی نمانده بود که شیمی معنوی هم اکسید عشق و سولفور نفرت بسازد[...] این آزمایشها که انصافاً تازگی داشتند به نحو فزاینده‌ای می‌کوشیدند که دفتر کار نویسنده را به آزمایشگاه تبدیل کنند. رمان آداب و سجایا از قلمرو ادبیات جدا شد تا به قلمرو علوم تجربی و طبیعی بپیوندد.

رمان نویس نخست شیمی دان می‌شد، بعد پزشک و به جای گشودن راز تحولات درونی شخصیتهای رمان خود، نبض آنان را می‌گرفت. سوداها به امراض، و منشها به عادات مضحک تبدیل شدند. جهان مادی که هوش آدمی کوشیده بود آن را به سطح خود ارتقاء دهدبهواکنش نشان داده و قلمرو اندیشه را به تصرف درمی‌آورد.»[۱۴]

ارنست برسو نیز طی مقاله‌ای که تحت عنوان «دربارهٔ کاربرد پزشکی در ادبیات» در سال ۱۸۶۰، در مجلهٔ دبا منتشر شد، بصیرت خود را نشان می‌دهد. او تحلیل علمی را با هنر ناسازگار می‌داند و خصوصاً خاطرنشان می‌کند که در مطالعهٔ موارد بالینی همیشه استثنا بر قاعده و بیمار بر فرد سالم ترجیح داده می‌شود.

ایراد دومی که غالباً مطرح می‌شود، انزجار واقعگرایان از کمال مطلوب و تلاش آنان برای تطبیق توصیف واقعیت با خود واقعیت می‌باشد. یکی از کسانی که چنین ایرادی می‌گیرد باربه دوره‌ویلی[۱۵] است. به نظر او «واقعیت بغرنج است؛ مفهومی است که باید آن را کاوید تا ترکیبات و اعماق آن آشکار شود.» منتقد دیگری واقعیت را زودگذر می‌داند و آن را با حقیقت جاودان مقایسه می‌کند؛ جالبتر از آن، سخنان «بلوا»[۱۶] است:

«در هنر همه چیز کمابیش قراردادی است. حتّی نقّاشی چند بعدی نیز فقط چشمان کسانی را می‌فریبد که خود می‌خواهند. برنامهٔ واقعگرایان هر اندازه هم که ساده به نظر برسد باز قابل اجرا نیست [...] من قبول دارم که نویسنده از این عمل دردناك [قربانی کردن زبان عامّه] اکراه دارد ولی چاره‌ای جز تن دردادن به آن ندارد و وقتی تن درداد، اثر او دیگر واقعی نیست و نویسنده در واقع به نوعی مصالحه دست می‌زند، یك حدّ وسط و راه‌حل برمی‌گزیند و لاجرم باید گفت که کار هنری می‌کند.»[۱۷]

ژول لووالوا به نوبهٔ خود بیهوده می‌کوشد تا «روح آدمی» را در کثرت اشیایی که واقعگرایان توصیف کرده‌اند بیابد. این ایراد در قالب انتقاد دیگری مطرح می‌شود و آن (به خلاف ادعاهای مکرّر واقعگرایان) عدم امکان شناخت انسان در صورت توجه انحصاری به جنبه‌های خارجی [شخصیت او] و اجتناب از تحلیل روانشناختی می‌باشد. از دید خرده‌گیران، واقعگرایان ماتریالیستهای مبتذلی هستند که اعتنایی به شخصیت و احساسات هنرمند ندارند. به سخن ری[۱۸] گوش فرا دهیم:

«همین نامی که آنان [واقعگرایان] پذیرفته و به آن شهرت یافته‌اند نشان می‌دهد که ایشان نه فقط با تخیّل بلکه با ذوق، اندیشه و تأثیر منشِ نویسنده [در اثر] نیز مخالفند. واقعیت را عیناً نشان دهید و کلمه به کلمه باز بنویسید،

اینها مهمترین ویژگیهای هنرند و جز اینها هر چه هست، خطا است؛ این حرف یعنی این که احساس نکنید، نیندیشید، تأمّل نکنید، براحساس خود سرپوش بگذارید، ذوقتان را از بین ببرید و مغزتان را به یك دستگاه عکاسی تبدیل کنید، آن وقت همه چیز درست خواهد شد.»(۱۹)

چهارمین نوع اتهام به ابتذال مکتب واقعگرایی مربوط می شود و غالباً با شور و حرارت فراوان مطرح می گردد: واقعگرایان به انتخاب موضوعات مبتذل علاقه دارند، از چیزهای ننگین، پست و سخیف لذّت می برند و در نتیجه رسالت خود را به عنوان هنرمند به انجام نمی رسانند. زیرا هر چیزی نمی تواند موضوع اثر ادبی قرار بگیرد. این همان چیزی است که پیتل(۲۰) آن را با قدری ملایمت بیان می کند:

«اشتباه مکتب واقعگرایی فعلی در آن است که، به عنوان یك اصل کلی، می پندارد که هر چیز به شرط حقیقی بودن شایستهٔ تعریف و توصیف است؛ اشتباه واقعگرایی در این است که موضوعات برگزیده اش جز حقیقی بودن هیچ ارزش دیگری ندارند و به این ترتیب، عشق به واقعیت خود به خود به ستایش زشتی تبدیل شده است... واقعگرایان این نکته را فراموش کرده اند که رونوشت اگر دقیق باشد، دیگر به اندازهٔ اصل جالب نخواهد بود [...] دقیقاً همین دشواری یافتن موضوعات جالب در زندگی روزمرّه است که مفهوم کمال مطلوب را در هنر و ادبیات مطرح ساخته است.»(۲۱)

ولی واکنشها روبهم رفته تندند. مخالفان واقعگرایی آراء واقعگرایان را کاملاً مردود می شمارند. در واقع، از نظر آنان سخافت موضوع [در آثار واقعگرا] از مرتبهٔ اجتماعی شخصیتها، ابتذال محیطهای اجتماعی مورد وصف و عامیانه بودن اعمال ناشی می شود.

از نظر منتقدانی که به ادعای خود شیفتهٔ زیبایی و کمال مطلوبند و از قدرت تشخیص چیزهای باشکوه و دل انگیز برخوردار می باشند، واقعگرایان در فضیحت و ننگ غوطه ورند و به گفتهٔ ژ. مرله،(۲۲) «[در نظر واقعگرایان] همهٔ زنان دنیا بدکاره هایی کمابیش تغییر شکل یافته اند؛ همهٔ دلها فقط به شوق ارتکاب گناه می تپند و جامعه مکان بدنامی است که قلم ایشان رویدادهای آن را ثبت می کند.»(۲۳)

«آثار او [نویسندهٔ واقعگرا] را بخوانید، ببینید به چه مکانهایی قدم می گذارد، با چه فضیحتهای اجتماعی روبه رو می شود، لجنزار چه احساسات آلوده ای را به جنبش درمی آورد ـ دزدان،، زنان هرجایی، افراد ناباب، موجودات پست. به جای آن که بذر احساسات عالی را در دل آدمی برویاند، پلیدیهای آن را برمی انگیزد و در دستش، نه نیشتری که جراحات را برای التیام آنها می کاهد بلکه تیغ برّانی است که زخمها رامی شکافدتاآنها را بهتر نمایان سازد و دائماً بین سالن تشریح و گورستان در گردش است.»(۲۴)

بی تردید از روی همین انزجارهای بزرگ منشانه است که می توان ارزش یکی از وجوه برجستهٔ مکتب واقعگرایی را سنجید: نویسندگان واقعگرا، با قاطعیت تمام، عامّهٔ مردم و همچنین (بعد از نویسندگانی نظیر ویکتور هوگو، اوژن سو و یا بالزاك) طبقات حاشیه نشین، محافل افراد ناباب، دزدان، فواحش و سایر اراذل را موضوع رمانهای خود قرار داده اند.

اسلاف آنان یعنی نویسندگان رمانهای ماجراجویانه، یا دانیل دوفو قبلاً راه را به آنها نشان داده و سرمشق قرار گرفته بودند. واقعگرایان نه تنها از آنان پیروی کردند بلکه از این حد نیز فراتر رفته و آشکارا خواستار پرداختن به این قبیل موضوعات شدند و این را به یکی از اصول بنیادی کار خود تبدیل کردند. عنوان «مکتب زشتی» که از سوی مخالفان به واقعگرایی اطلاق گردید از همین جا ناشی می شود. لئون گوتیه، از فرط انزجار، واقعگرایی را به نوعی آیین منحوس تبدیل می کند:

«نویسندهٔ واقعگرا شیفتهٔ واقعیت زشت است و زیبایی را زشت می کند تا واقعی شود. شاید این نخستین بار است که جمعی شیفتهٔ زشتی می شوند، آن را مشتاقانه می جویند و از یافتنش فریاد شادی برمی آورند، در برابرش به سجده می افتند و آن را می پرستند.»(۲۵)

پنجمین نوع اتهام منطقاً به سبك مربوط می شود. اگر برخی از منتقدان ادعا دارند که واقعگرایان می کوشند تا به یك بیان ساده و روشن دست یابند و از «قرارداد، تکلّف، حساسیت کاذب، ظاهرسازی و تصنع» و «لفاظی و قلنبه گویی» اجتناب کنند، در عوض عده ای دیگر از منتقدان «بی بند و باری سبك» آنان را محکوم می کنند و از نویسنده زبان و شیوهٔ بیان نیکو را می طلبند. منتقدی می گوید، نویسندهٔ واقعگرا «دستور زبان و زبان سلیس را خوار می شمارد»، زیرا فقط به ردیف کردن جملات اکتفا می کند و به اصول ربط آنها و دورنما و کلّ توجهی ندارد. نویسندهٔ واقعگرا برای جزئیات بی اهمیّت ارزشی بیش از حد قایل است و این مایهٔ ابهام و ناهماهنگی بسیار می شود. لانی(۲۶) می نویسد: «عیب بزرگ این مکتب در آن است که کلّ را فدای جزء می کند و همین کار ضعفی را به وجود می آورد که به اندازهٔ ستایش بیش از اندازهٔ قالب [اثر هنری] مذموم است.»(۲۷) منتقد دیگری به نام آرنو می گوید: «واقعگرایان در جزئیات غرق می شوند و کل را از یاد می برند، حال آنکه جزء اگر از کل، که معنای حقیقی جزء را به آن می بخشد، تفکیك گردد، دیگر چیزی یك واقعیت خام، محدود و فاقد اخلاق نخواهد بود.»(۲۸)

مع ذلك، این سرزنشها، در مقایسه با آخرین اتهام که بعدها، خصوصاً پس از انتشار و محاکمهٔ مادام بُواری در سال ۱۸۵۷، عنوان شد، اهمیت چندانی ندارند. آن اتهام، عدم رعایت موازین اخلاقی و به عبارت دقیقتر، تمایل به معصیت است. آقای پینار، دادستان، هنگام صحبت دربارهٔ اخلاق مسیحی می گوید: «این اخلاق ادبیات واقعگرا را شدیداً نکوهش می کند، نه به خاطر نفس توصیف سوداهای بشری نظیر نفرت، انتقام یا عشق ـ زیرا امور دنیا برهمین مدار می چرخد و هنر موظف به توصیف آنهاست ـ بلکه به این خاطر که سوداهای مذکور را بی حدّ و مرز وصف کرده است.»(۲۹)

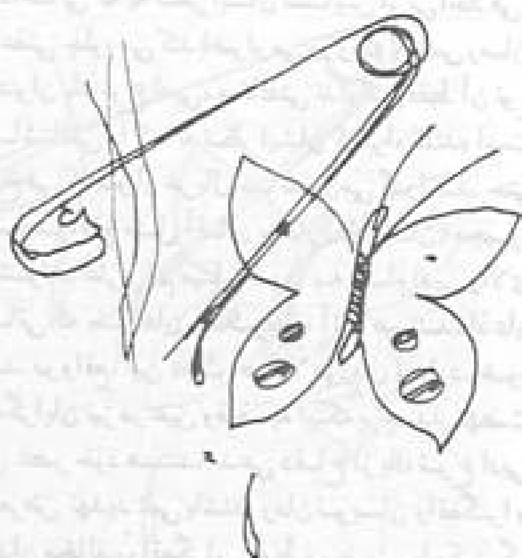
پس از دادخواست پینار علیه رمان فلوبر که در جوّ نظم اخلاقی و خودکامگی فزایندهٔ امپراطوری دوم قرائت گردید، توصیف «محافل فاسد» و «عشرتکده ها» را به علاقهٔ مفسده جویانهٔ [واقعگرایان] به شهوانیت، رسوایی و نمایش چیزهایی که به اقتضای عفت یا تزویر باید به شدت پنهان نگاه داشته شوند، نسبت دادند:

«در زندگی ما چیزهایی وجود دارند که در پشت صحنه اتفاق می افتند؛ من صرفاً برای حفظ نزاکت از آنان خواهش می کنم که بگذارند این چیزها همانجا که هستند باقی بمانند، این پشت صحنهٔ زندگی را آشکار نکنند و به معرض نمایش نگذارند. در زندگی گمراهیهای طبیعی وجود دارد: همان بهتر که این گمراهیها گمراهی پنداشته شوند؛ در زندگی سرگشتگیهای وحشتناك وجود دارد: همان بهتر که مردم آنها را سرگشتگی بپندارند و به آنها همان طور بنگرند که به وقوع توفان»(۳۰)

علی رغم دفاعیات واقعگرایانی نظیر سنار، وکیل مدافع فلوبر، که سعی می کند ثابت کند که معتقدات اخلاقی موکلش به اندازهٔ معتقدات اخلاقی کسانی که به او اتهام وارد می آورند، منزّه و محترم است و یا اعتراضات کسانی نظیر فیدو و واتریبون مبنی بر اینکه فساد در خود جامعه نهفته است نه در آثار ادبی که واقعیت اجتماعی و اخلاقی را با ابعاد متنوع آن نمایش می دهند، در نظر مخالفان واقعگرایی جای هیچ شك و شبهه نبود که نظریهٔ واقعگرایی فی نفسه بد است و باید بدون اغماض طرد شود. از نظر مخالفان، واقعگرایی به خاطر ارتباط با موضوعات مبتذل، خود نیز به نحو چاره ناپذیری مبتذل می باشد: واقعگرایی فساد آراسته به زیور ادب است.

عصر نوینی برای رمان

از این تعاریف، استدلالها و اتهامات چه نتیجه ای می توان گرفت؟ نخست این که رمان نویسان با اعلام اصول اعتقادی و معیارهای زیباشناختی خود، برای نخستین بار یك مکتب مستقل به وجود آورده اند. آنان متفقاً رشتهٔ کلام را به دست می گیرند و زیر پرچم واقعگرایی، همراه با نقاشان و نمایشنامه نویسان ولی به سود خود و رمان عصر جدید به یك مبارزهٔ ادبی دست می زنند. در عصر گسترش اجتناب ناپذیر دموکراسی و نظام پارلمانی در زمینهٔ سیاسی، افزایش





تولید صنعتی انبوه و سلطهٔ سرمایه در زمینهٔ اقتصادی و سرانجام شکوفایی فلسفهٔ تحصّلی علم گرا در زمینهٔ عقیدتی، رمان به عنوان یك «نوع ادبی برتر» در عالم ادب به منصهٔ ظهور می رسد. شك نیست که همهٔ رمان نویسان واقعگرا نیستند، حتی اگر واقعگرایی از بسیاری جهات از حدود رسمی آن فراتر رود. شك نیست که برخی از واقعگرایان مشهور نظیر شانفلوری این واژه را «مبهم» و «موقت» می پندارند و نمی پذیرند. شك نیست که منتقدان دست از مخالفت برنداشته اند و به هر حمله ای پاسخ می گویند؛ این جالب توجه است که حتی در سال ۱۸۶۲ نیز نویسنده ای نظیر فلوبر که سالامبو را نگاشته مجبور است برای جلب نظر مساعد سنت بوو - منتقدی که خود زمانی رمان نویس بوده - نامهٔ بلندبالای احترام آمیزی بنویسد و این یك نیز پس از اصرار بسیار، اثر او را با اکراه مورد تأیید قرار دهد. بی تردید شاعران نیز از گزند حملات طرفداران نظم اخلاقی و نزاکت بورژوایی در امان نخواهند ماند (حتی بودلر در دادگاه محکوم خواهد شد!) شك نیست که امپراطوری دوم دورهٔ فترتی در «موفقیتهای دموکراتیك» می باشد و روشنفکران هوادار نظم موجود عقاید خود را به تندترین وجه ممکن بدون هیچ نوع ملاحظه ای ابراز می دارند و به شور وحدت و بی احترامی تحریك آمیز واقعگرایان پاسخ می دهند. با این وصف، رمان حرفی برای گفتن دارد و هیچ نوع تفتیش عقایدی نه می خواهد و نه می تواند ندای آن را خاموش کند.

دومین نکتهٔ قابل ملاحظه این که مخالفان واقعگرایی در عین آن که سلاح از کف نمی نهند و همچون اسلاف خود در قرون گذشته در محکوم کردن هر داستانی که به نظر ایشان ستایش از بی اخلاقی و بی عفتی جلوه می کند اصرار می ورزند، با نفس رمان، به عنوان یك نوع ادبی، مخالفتی ندارند و فقط آن نوع زیباشناسی را که به نظر ایشان گمراه کننده است، تقبیح می کنند و از غربال سانسور می گذرانند. حتی بعضی مواقع مثل آقای پینار (دادستان) مجبور می شوند، علی رغم میل خود، به مقام ادبی والای کسانی که خواهان محکومیت آنان هستند، اذعان کنند. در واقع، این بحث اصولاً موردی ندارد. خود واقعگرایان نیز در عین وقوف به اینکه پرچمدار نهضت ادبی عصر خود هستند، مدعی دفاع از یك نوع ادبی در معرض تهدید نمی باشند. رمان نویسان واقعگرا و منتقدان مخالف واقعگرایی به طور ضمنی با یکدیگر توافق دارند که مبارزه برای مشروعیّت بخشیدن به رمان دیگر لزومی ندارد. نخستین مکتب رمان نویسی و نخستین منازعهٔ ادبی آشکار و همگانی در مورد رمان مربوط به همان دوره ای است که مبارزهٔ نظری و عملی در مورد مسألهٔ «نوع ادبی» پایان می گیرد. و این در واقع نخستین پیروزی «رسمی» تاریخ رمان نویسی است. عصر شرح و تفسیر و دفاع از رمان دیگر سپری شده و زمان حیله و تزویر و احتیاط کاری به سر آمده است. در این زمان رمان به سن بلوغ رسیده و شدّت ضربات وارده هر اندازه هم که باشد باز در هر مبارزه ای یقیناً پیروز خواهد شد.

در دورهٔ مورد بحث، رمان کاملاً به جرگهٔ ادبیات «رسمی» پیوسته و می کوشد تا آن را به شکل خود درآورد و قانون خویش را بر آن جاری سازد. این تحول اجتناب ناپذیر در نیمهٔ اوّل قرن [نوزدهم] صورت می گیرد. شناخت عمدهٔ این تحول، مقام شامخ بالزاك را، به عنوان مصلح بزرگ رمان جدید و نظریه پرداز برجسته ولی غیر قابل طبقه بندی، آشکار خواهد ساخت.

عروج اجتناب ناپذیر:
رمان در نیمهٔ اول قرن نوزدهم

پیروزی رمان

در حوالی سال ۱۸۱۵ شواهد متعددی وجود دارد که حاکی از دگرگونی «عقاید» در مورد رمان و تحول اندیشه ها می باشد. نویسنده ای[31] معتقد است که بین سالهای ۱۸۰۰ تا ۱۸۵۰ «حیثیت و اعتبار» رمان در نظر مردم و منتقدان سیر صعودی می پیماید (با یك سیر نزولی پس از سال ۱۸۳۷)، قلمرو آن گسترده تر می شود و جدّی بودن موضوعات مورد تأیید قرار می گیرد. شاتو بریان در ۱۸۰۵ از «موفقیت عظیم رمان» سخن می گوید و آن را به علاقهٔ مردم به «کتابهای سخیف»، کتابهایی که خستگی ناشی از «مغلق گوییهای فلسفی» را از سر خوانندهٔ به در می آورند، نسبت می دهد. ولی خود او ظاهراً رنه یا آتالا را جزو این کتابهای سخیف نمی داند. بنژامن کنستان[32] در مقدمه ای که در سال ۱۸۲۴ - یعنی هشت سال پس از انتشار کتاب - برای آدُلف می نگارد، به خوانندگان تفهیم می کند که برای او این «شوخی» دیگر لطف خود را از دست داده است. ولی قضاوت خوانندگان چیز دیگری بود و کنستان از این موضوع کاملاً آگاهی داشت و به همین دلیل، انتشار مجدد کتاب خود را جلوگیری از چاپهای مغلوط غیرمجاز ذکر می کرد. از بین منتقدان، دوسو در ۱۸۱۷ در روزنامهٔ دبا اظهار می کند: «کثرت رمانهای بد به رمانهای خوب لطمه زده است.»

ولی رمان خوب چگونه رمانی است؟ بی شك، در وهلهٔ اوّل، رمانی است با یك هدف عالی، با یك موضوع «جدّی». باری، این عقیده که رمان تصویر و مظهر جامعهٔ معاصر می باشد در دورهٔ بازگشت سلطنت، رواج و اعتبار می یابد. بنابراین، رمان اثری اساساً جدی است:

«آیا از رویدادهای مهم جهان سیاست که در برابر دیدگان ما روی داده و چنین توجه ما را به خود جلب کرده اند، چیزی جدّی تر وجود دارد؟ چه دلیلی وجود دارد که این گرایش عمومی اذهان در رمانهای ما نیز، مثل سایر زمینه ها به چشم نخورد؟ اگر دورهٔ افکار سخیف سپری شده، چه دلیلی وجود دارد که آثاری که بیش از همه سجایای عصر خود را بیان می دارند، عاری از این خصیصه باشند؟»[33]

موفقیت و اعتبار روزافزون رمان از همین جا ناشی می شود:

«این نوع آثار در ادبیات ما یك انقلاب حقیقی به وجود آورده اند؛ رمان دیگر یك اثر مبتذل یا سخیف نیست و برای ورود به تالاری که تاکنون از آن طرد شده بود، آستانهٔ اتاق انتظار را پشت سر نهاده است و مشهورترین نویسندگان ما دیگر کسر شأن خود نمی دانند که وقت و ذوق خود را مصروف آن سازند»[34]

شارل رنوار، در ۱۸۲۳، در مقاله ای این سؤال را مطرح می کند که در سلسله مراتب انواع ادبی، رمان باید در چه رده ای قرار داده شود. به نظر او، رمان پناهگاهی برای آثار مبتذل، ضعیف و غالباً خطرناك است. «ولی وقتی نویسندهٔ نابغه ای رمان می نویسد، رمان را به بالاترین مقام ادبی می رساند و از آن برای اشاعهٔ حقایق سودمند، مثبت و تعالیمی که بسیاری از خوانندگان جویای آن نبوده اند، سود می جوید.»

در همان زمان، نودیه می نویسد:

«رمان که به عنوان مظهر تمدن جدید، همواره خود را با دگرگونیهای این تمدن تطبیق داده، اکنون ظاهراً باید به خصلت تازه ای آراسته گردد که از گرایش کنونی اذهان به مسائل مهم اجتماعی و بررسی منافع و حقوقی که در نظر نسلهای پیشین کاملاً مسلم و بی چون و چرا می نمود، ناشی می شود. بنابراین، در رمان قرن ما الزاماً نوعی روحیهٔ مشاهده وارد خواهد شد که در مقایسه با روحیهٔ مشاهدهٔ پیشین که فقط به جزئیات خاص سجایای مردم و ظرایف زود گذر و آداب و رسوم می پرداخت، جدیتر و عمیق تر است. این روحیهٔ مشاهده از تعالیم فلسفهٔ تجربی خرد انسانی محض بهره مند می شود، فلسفه ای که به موازات کاهش تدریجی فلسفهٔ جزمی مذهب، در اذهان مردم اعتبار می یابد.»[35]

منشاء نظری این ملاحظات از سال ۱۸۰۶ به بعد در آثار کسانی نظیر بونالد یافت می شود. بونالد در «مجموعهٔ مقالات ادبی، سیاسی و فلسفی» خود فلسفهٔ کلّی تولید ادبی هر ملت را با نهادهای سیاسی و مذهبی آن کشور مرتبط می داند. به گفتهٔ او، رمان در یك جامعهٔ بورژوا رونق می یابد و انگلستان گواه بر این مدعاست. انگلیسی های بورژوای پروتستان، اهل دادوستد، پایبند به خانواده و دارای یك دولت دموکراتیك انتخابی در رمان نویسی اعجاز می کنند. به این ترتیب، سخن معروف آن نظریه پرداز ارتجاعی که معتقد بود «ادبیات معرّف جامعه است» دوباره، پس از تغییر، به صورتهای بیشمار و گاه تحریف شده تکرار می شود. عدهٔ دیگری از نویسندگان فرانسه، نظیر نودیه، شاتو بریان، رموزا، ویلمن و شال، معتقدند که رمان «جدید»، «خصوصی»، «شمالی»، «مسیحی» و

«تاریخی» نوع ادبی ممتاز جامعهٔ فرانسهٔ بعد از انقلاب است. این عقیده ظاهراً در دورهٔ پانزده سالهٔ بازگشت سلطنت بی چون وچرا به نظر می رسد و بعد از بالزاك کتاب مقدس واقعگرایی و ناتورالیسم را تغذیه می کند.

محبوبیّت والتر اسکات که در سرتاسر دههٔ ۱۸۲۰ ادامه دارد بر این داوری نظری صحّه می گذارد. اسکات علاوه بر سرگرم کردن خواننده، به او «پند می دهد» و یك نویسندهٔ «اخلاقگرا»ی بزرگ است. در حالی که ویلمن «تخیّل» او را می ستاید، نودیه و هوگو ویژگیهای «حماسی» آثار اسکات و برخی دیگر علاقهٔ او به «واقعیت» می ستایند: اسکات به همان اندازه که «رمان نویس» است تاریخ نگار نیز می باشد.

در آن زمان که رمان تاریخی محبوبیّت دارد، اسکات (و تا حدی مانزونی) یك الگوی مطلوب به شمار می روند. والتر اسکات تمام انواع ادبی از قبیل «رمان، تاریخ، حماسه، تراژدی و کمدی» را تجدید کرده است. به لطف او، «رسالت رمان نویس مدام بزرگتر می شود»؛ «او بانی انقلابی است که رمان را به عنوان یك نوع ادبی به کمال رسانده است». نظر بالزاك نیز همین بود. تکامل تاریخی «رمان سجایا» راهٔ را برای «رمان اجتماعی» هموار کرده است.

تمجید نیزار از اسکات در عین حال ستایش از رمان می باشد:

«سر والتر اسکات نخستین کسی است که با شاهکارهایی چند این نوع ادبی را متداول کرد. پیش از او رمان را یك «نوع ادبی حرامزاده» می دانستند و شاید ابهام مطالب و حدودی که رمان خود را در آن مقید ساخته بود، این نام را توجیه می کرد. اکنون رمان به مرتبهٔ ادبیات عالی و بی غل و غش نایل شده و والتر اسکات از شهرت نیکو و استواری برخوردار است که از شهرت نویسندگان بزرگ هیچ کم و کسر ندارد. به هر حال، به استثنای آن عده از منتقدان که نویسنده ای را که آثارش براحتی در مقولهٔ «انواع ادبی الگو» نمی گنجد، فاقد ذوق و قریحه می پندارند، دیگران باید خواه ناخواه برای اسکات قدر و منزلت قایل شوند زیرا در غیر این صورت نبوغ بس متنوع و اصیل او را انکار کرده اند.»[۳۶]

لوفیگارو در سال ۱۸۳۱ می نویسد: «واژهٔ رمان که اخلاقگرایان ابله آن همه از آن به نکوهش پرداختند به بیش از یك اثر ارزشمند اطلاق می شود و این عنوان سخیف گاه محمل و چارچوبی برای یك اندیشهٔ استوار و فلسفی است.» نویسندهٔ دیگری، در ۱۸۳۲، با شوخ طبعی می نویسد: «تا همین چند سال پیش، هر جوانی که از دبیرستان فارغ التحصیل می شد یا قبلاً یك تراژدی سرهم کرده بود و یا اینکه فوراً دست به کار نوشتن آن می شد [...] امروز که تراژدی از رواج افتاده، [...] بچه مدرسه ای ها کارشان را با رمان نویسی شروع می کنند و از قضا بسیاری از بزرگان ادب نیز حرفهٔ خود را با یك رمان به کمال می رسانند.»

رونق فراوان رمانتیسم در اوایل دههٔ ۱۸۳۰ موفقیت رمان را با موفقیت «مکتب» جدید مرتبط می سازد. کشمکشی که از اواخر سال ۱۸۲۳ به بعد میان نویسندگان کلاسیك و رمانتیك در می گیرد (خصوصاً حملات نیزار به «ادبیات مبتذل») طبعاً رمان، داستان کوتاه و نمایش را در کانون مباحثات قرار می دهد. آیا به گفتهٔ این منتقد، رمان دیگر «صنعت فرتوت»ی است که جاذبهٔ دروغین و فقدان شرم آور وجدان اخلاقی مشخصهٔ آن می باشد؟ ژول ژانن، در پاسخ، به ستایش از نوتردام پاریس[۳۷]، استلو[۳۸] و چرم ساغری[۳۹] می پردازد. نیزار به ارزش آثار مریمه و سنت بوو اذعان می کند؛ کوشو[۴۰] در مقاله ای ژرژساند، ویکتور هوگو، سنت بوو، وینی، موسه و سولیه را مستثنی می شمارد. سووستر که پیرو سن سیمون و مدافع «رمان اجتماعی» است، «هر روز بیش از پیش» رمان را بهترین «کتاب آموزش» می داند: رمان «اگر به نحوی از انحاء به سوی حقیقت سوق دهد، وظیفهٔ خود را به انجام رسانده است.»[۴۱] سولیه نیز سخنان تحقیرآمیز منتقدان را به نوبهٔ خود به باد حمله می گیرد و در ۱۸۳۶ بدون تردید اظهار می دارد: «رمان اساس همهٔ افتخارات ادبی اخیر بوده است.»[۴۲]. «رمان نخستین مدرك ادبی نویسندگان جوان مشهور ما است.» در این سالهای آخر دههٔ ۱۸۳۰، فرانسیس وی در این باره می نویسد: «همهٔ نظامهای ادبی فرو ریخته اند. [...] ارسطو دیگر هوادار ندارد و بوالو نفوذ خود را از دست داده است؛ [...] اکنون اصول ادبی با استقلالی عظیم شکل می گیرند» و «به اندازهٔ تعداد آدمها مکاتب ادبی بی قاعده وجود دارد.»[۴۳]

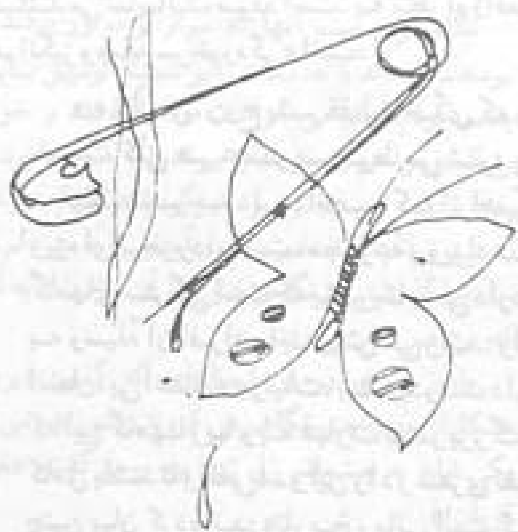
بنابراین، عصر رمان که موفقیتهای آن رفته رفته افزایش می یابد فرا رسیده است. اگوست باربیه،[۴۴] در عین اذعان به اشتباهات، معتقد است که هیچ کس نمی تواند قدرت و تأثیر شگردهای عالی اغواگری رمان را مورد چون و چرا قرار دهد: «[رمان] در حال حاضر، متداولترین و محبوبترین نوع ادبی است.»[۴۵] به نظر شال، «در تمام اروپا، در انگلستان، آلمان و فرانسه، رمان فرمان می راند: رمان حماسه را از میدان به در کرده، فلسفه را جذب کرده و هجو را از تخت عزّت به زیر افکنده است.»[۴۶] سپس، در ۱۸۳۹، مبارزه ای طولانی علیه رمان ـ پاورقی در می گیرد که مقالهٔ سنت بوو دربارهٔ «ادبیات صنعتی» معرف آن می باشد. مقالهٔ مذکور از حدّ انتقاد از رمان ـ پاورقی فراتر رفته و کلّ نظامی را که موجد این نوع رمان است مورد انتقاد قرار می دهد. به این ترتیب، سلطهٔ سوداگری، پول و بورژوازی در ادبیات، پیروزی رمان را به شکلی عجیب و با تنزل رمان به سطح پاورقی اعلام می دارد. آیا همان گونه که منتقدی در ۱۸۴۴ اظهار می دارد، اسرار پاریس، اثر اوژن سو، بازپسین دم رمان رمانتیك محتضر می باشد؟

منتقدان متقابلاً اوژنی گرانده (۱۸۳۳)، لذّت (۱۸۳۴) و کلمبا (۱۸۴۰) را مطرح می کنند. گوبینو چنین پیشگویی می کند: «اما در مورد رمان. این نوع ادبی که در عرض مدتی کوتاه چنان جسارتی یافته که به همه چیز دست می یازد، آیندهٔ درخشانی در پیش دارد که حدود آن را به حدس نمی توان دریافت.»[۴۷]

سنت بوو نیز به نوبهٔ خود، هنگام بحث دربارهٔ ژرژ ساند در سال ۱۸۴۰، از «شاهکارهای تمام عیار رمان نویسی» سخن می گوید، شاهکارهایی که «وقتی نویسنده در خلق آنها توفیق می یابد، (این را انصافاً باید گفت) هیچ نوع ادبی دیگری را یارای برابری با آن نیست.»[۴۸] حتی فرهنگستان نیز چنین می اندیشد و برای اولین بار، با قبول عضویت اکتاو فویه[۴۹]، یك رمان نویس را به صفوف خود راه می دهد (مریمه در ۱۸۴۵ به عنوان باستان شناس به عضویت فرهنگستان پذیرفته شد) ـ البته باید توجه داشت که این کار در سال ۱۸۶۲، یعنی در اوج موفقیت مکتب واقعگرایی، میسّر می گردد.

فقدان نظریهٔ رمان نویسی در رمانتیسم فرانسه

ولی پیروزی انکارناپذیر رمان در وهلهٔ اول پدیده ای جامعه شناختی و ادبی است و با پیروزی نظری توأم نمی باشد. اگر این سخن گائتان پیکون که رمانتیسم به «رمان اعتبارنامهٔ ادبی داد» قابل قبول جلوه می کند، در عوض، محبوبیّت این نوع ادبی در قرن نوزدهم هرگز با پیروزیهای محافل نویسندگان رمانتیك یکی پنداشته نشده است. برای نیل به این منظور باید تا وقوع جدال بر سر واقعگرایی صبر کرد. قلمرو مبارزهٔ رمانتیکها شعر و نمایش (۱۸۳۰: جدال بر سر هرنانی[۵۰]) بود. علاوه بر این، به خلاف رمانتیسم آلمان که در مرحلهٔ نخستین خود، ضمن نظریه پردازی دربارهٔ منشاء «ادبیات»، شعر و نمایش و رمان را از یکدیگر تفکیك نکرد، رمانتیسم فرانسه هیچ نظریه ای در مورد رمان ارائه نداد. فردریك اشلگل، از همان سال ۱۸۰۰، در کتاب خود تحت عنوان مکتوبی در باب رمان، تولد یك رمان «حقیقی» را جزو آرزوهای خود برمی شمارد، رمانی که آثار ژان پل ریختر نمونه ای از آن ارائه می دهد: «مخلوطی از داستان، سرود و سایر انواع» که نمایش اساس آن را تشکیل می دهد. این رمان که آمیزه ای از انواع گوناگون است و الگوهایی چون قَدَری، اثر دیدرو، و اعترافات، اثر روسو، دارد، در نظر اشلگل فرزند ایزدی «خیالپردازی» و روحیهٔ شاعرانهٔ انتقادی طنز رمانتیك می باشد. در بین فرانسویان، نروال، به شهادت آثار او، بیش از همه به این مکاشفات نظری نزدیك است. ولی در فرانسه، مکتب رمانتیك هیچ فرضیهٔ منسجمی دربارهٔ نوع رمان به وجود نیاورده است. عنوان «مکتب رمانتیك» خود یکی از مبهم ترین مفاهیم می باشد. به تعداد نویسندگان، شیوه های متفاوت وجود دارد. سنت بوو «لذّت» را تجربه ای خاص و «تحلیل یك گرایش، یك سودا و حتی یك گناه» می داند به نظر او، «لحن» و «حالت بیروح، لاابالی، گیرا،



پنهانی، خصوصی، مرموز و گریزپا» و «خیالپردازی تا سرحد ظرافت، مهربانی تا سرحد ضعف و بالاخره شهوانیت» اثر مزبور از همین جا ناشی می شود. در فاصلهٔ تألیف آدلف و دومینیک[51] (۱۸۶۲) نوع دیگری از رمان به وجود می آید که صرفاً به تشریح حالات درونی نویسنده می پردازد ولی این شیوه نه مکتب خاصی به وجود می آورد و نه اصولاً چنین ادعایی دارد. از سوی دیگر، ژرژ ساند بعدها دربارهٔ مبارزات و موضوع آثار خود (وضعیت زن، رمان روستایی یا مردمی) مطالبی می نویسد و با منتقدان خود به بحث می پردازد. و یا تئوفیل گوتیه که در مقدمهٔ مفصل دوشیزه دوموپن[52] (۱۸۴۳) پرهیزکاری مزورانهٔ منتقدان ریاکار و «روزنامه نگاران مقید به اصول اخلاق» و نظریه پردازان مبتذل طرفدار هنر مفید و سایر هواداران پیشرفت را به باد انتقاد می گیرد و با مسامحه کاری نسبتاً افراطی و وقاحت ظاهری رویهم رفته سرورانگیز خود نظریهٔ هنر برای هنر را تبلیغ می کند.

در مورد رمان تاریخی، جالبترین سخنان از آن وینیی است. او در مقدمهٔ پنج مارس[53] (۱۸۲۷)، ضمن بحث دربارهٔ اهمیّت ملاحظات تاریخی در فرانسهٔ معاصر، از یک «حقیقت» آرمانی و اخلاقی برتر از «واقعیت» مشهود دفاع می کند. منظور او چیست؟ وینیی از همان سطور اول، «نمایش» و «تاریخ» را در نقطهٔ مقابل «مذهب، فلسفه و شعر ناب» قرار می دهد. به نظر او وظیفهٔ شعر و فلسفه و مذهب «فراتر رفتن از حدّ زندگی و اعصار و نیل به ابدیت» می باشد. بنابراین، وینیی برای «شیوهٔ تألیف تاریخی» مقام ممتازی قایل نیست. از سوی دیگر، او معتقد است که «نطفهٔ عظمت یک اثر [ادبی یا هنری] در مجموع افکار و احساسات خالق اثر نهفته است، نه در نوع [ادبی] خاصّی که قالب اثر را تشکیل می دهد و در نتیجه بحث نظری بی مورد است»: «از اینکه نظریه ای به ما بگوید که چرا شیفته و مسحور می شویم، چه فایده ای حاصل خواهد شد؟» بنابراین، وینیی علاقه ای به دفاع از رمان، به عنوان یک نوع ادبی، ندارد. اندیشه هایی در باب حقیقت در هنر (عنوان مقدمه ای به قلم وینیی) از این امتناع اندکی تحقیرآلود متأثر است و حدود تعهد نظری وینیی را نشان می دهد. در این مقدمه ملاحظه می شود که وینیی در انتخاب میان یک هدف تاریخی (تحلیل واقعیات تاریخی به شیوه ای که در یک رسالهٔ تحقیقی صورت می گیرد) و جانبداری از هنری کمال گرا که واقعیات را بزرگتر و فاخرتر از آنچه هستند می نمایانند، مردد است. به نظر او واقعیت غم انگیز و «مایهٔ سرخوردگی» است:

«به نظر من، روح بشر فقط تا حدّی که به خصلت کلی هر عصر مربوط می شود به «حقیقت» توجه دارد؛ آنچه که از اهمیّت ویژه ای برخوردار است، مجموعهٔ رویدادها و گامهای سترگی است که بشریت برمی دارد و به وسیلهٔ آن افراد را به پیش می راند؛ ولی انسان، بی اعتنا به جزئیات، بیشتر دوست دارد که این گامها زیبا و به عبارت بهتر بزرگ و کامل باشند تا واقعی» - و این را در شعری نغز چنین بیان کرده اند: «تاریخ رمانی است که مردم نویسندهٔ آنند.»

از اینجا می توان دریافت که وینیی تا چه حد به مکاشفات بزرگ اسکات و بالزاک نزدیک بوده است. با این وصف، وینیی نمی تواند بین دغدغهٔ بیان واقعیت و ضرورت تکوین هنری رابطه ای «آلی» قایل شود: او این دو را به یکدیگر می پیوندد و در نقطهٔ مقابل هم قرار می دهد ولی ربطی میان آنها نمی بیند؛ وینیی از ضرورت یک بینش جهانشمول سخن می گوید ولی فوراً می افزاید که چنین چیزی ممکن نیست و فقط خاص خداوند می باشد. وینیی «سنخ» را حاصل تجمع «ویژگیهای» پراکنده می داند و شخصیتهای تاریخی معروف را در ردهٔ اول اهمیت قرار می دهد. سرانجام اینکه او «حقیقت» در درجهٔ دوم اهمیت قرار می دهد و در همان حال که برای «اثر تخیلی» شجره نامه می نویسد، آن را چیزی جز «وهم و پندار» نمی داند، پنداری که در برابر «مشاهدهٔ درست طبیعت آدمی، و نه اصالت امر واقع» رنگ می بازد. در آثار وینیی، اصالت الهام بر ناتوانی شاعر از درک خصلت ویژهٔ رمان تاریخی سرپوش نمی گذارد و این شاید وجه دیگر بی اعتنایی او به سرنوشت رمان (به عنوان یک نوع ادبی) - اگر نه تاریخ - می باشد. هوگو که بیش از وینیی دربارهٔ انواع ادبی نظریه نپرداخته، زمانی اذعان می کند که گناهش، برعکس، ناشی از افراط و تمایل به تبدیل رمان به اثر حماسی بوده است. به هر حال، وینیی به دلیل روشن بینی و واقع نگری خود، تا آن حدی که در طرح خویش از آن سخن گفته پیش نمی رود. او احساس می کند که ادعای دستیابی به یک حقیقت فراگیر و وحدت گرا به دور از عقل است ولی ضمناً چاره ای جز انتخاب یک هدف اخلاقی قابل حصول برای عموم نمی بیند.

برای ابداع رمان دنیای جدید شاید لازم بود که «زندگی» یک «نمایش غم انگیز» پنداشته نشود و در عوض، تناقضاتی که زندگی حاصل آنهاست با آغوش باز پذیرفته گردد. این همان کاری است که خیالپردازترین و انقلابی ترین نویسندهٔ هم عصر وینیی در آثار داستانی خود، و همچنین در بررسیها و تفسیرهای مربوط به آثارش، انجام داده است. اگر رمانهای برگزیدهٔ مکتب رمانتیسم عاری از نظریه پردازی به معنای واقعی کلمه است، در عوض نبوغ انتقادی رمانتیسم داستانی بی هیچ تردید در آثار بالزاک به مرحلهٔ کمال می رسد. ضمناً بالزاک بر سنّت نوین واقعگرایی پیشی گرفته و مبدع آن بوده است. به همین دلیل، نظریهٔ بالزاک از پویایی توانمند نویسنده ای خلّاق مایه می گیرد، عصر خود را بی چون و چرا تحت تأثیر قرار داده است.

پانوشتها

1. Courbet
2. Duranty
3. Champfleury
4. Fernand Desnoyers

۵. **L'Artiste** (هنرمند)

۶. منظور دورهٔ حکومت ناپلئون سوم (۱۸۵۲ - ۱۸۷۰) است.

7. nominalisme
8. Arsène Houssaye
9. Fortoul
10. **Revue de Paris**, 10 décembre 1843
11. Caractère
12. type
13. **Le Présent**, août 1857

۱۴ همان منبع.

15. Barbey d'Aurevilly
16. Belloy
17. **L'Artiste**, 1859
18. Ris
19. **L'Artiste**, 27 Juin 1858
20. Peytel
21. **Gazette littéraire**, 25 Juin 1864
22. Merlet
23. **Revue contemporaine**, 15 janvier 1859
24. **Revue de Paris**, 19 mars 1854
25. **Etudes. litte`raires Pour la de`ense de l'Eglise. «M. Gustave Flaubert»**, 1865
26. Lataye
27. **Revue des Deux Mondes**, janvier 1859
28. **Revue nationale et étrangère**, 23 septembre 1861

۲۹. مأخوذ از صورت جلسه محاکمه فلوبر.

۳۰. همان منبع.

31. Iknayan. **The idea of the novel in France, The critical reaction, 1815-1848**, Droz, Minard 1961
32. Benjamin Constant
33. T.n, in **Archives philosophiques**
34. C.J.R. in **Les lettres champenoises**, 1820
35. **La Quotidienne**, 1823
36. **Journal de Débats**, 1828

۳۷. **Notre-Dame de Paris**، اثر هوگو

۳۸. **Stello**، رمان تمثیلی اثر آلفره دو وینیی

۳۹. رمانی از بالزاک

40. Cochut
41. **Revue de Paris**, Octobre 1836
42. **La Presse**, juillet 1836

۴۳. همان منبع، نوامبر ۱۸۳۸.

44. Auguste Barbier
45. **Revue des Deux Mondes**, mai 1838
46. **Le Journal des Débats**, Fevrier 1839
47. **La Revue Nouvelle**, mai 1845
48. **La Revue Indépendante**, août 1846
49. Octave Feuillet

۵۰. **Hernani**: نمایشنامه ای از و. هوگو

51. **Dominique**

۵۲. **Mademoiselle de Maupin**، رمانی از تئوفیل گوتیه.

۵۳. **Cinq-Mars**، رمانی از وینیی.





دلم آنجاست...

باقر رجبعلی

وحشتناك است. تابلوهای آلومینیومی را از روی قبر شهیدان می‌دزدند. من مأمور شهرداری هستم. دستور داده بودند که هر طور صلاح می‌دانم جلو این کار را بگیرم، و دزدها را دستگیر کنم. یك روز تمام دوروبر قبرستان کشیك دادم و نتیجه گرفتم که این کار شبها انجام می گیرد. برنامه‌ای چیدیم و با دو نفر از زیردستانم قرار شد شبانه به قبرستان برویم و سرنخی از دزدان تابلوهای آلومینیومی به دست آوریم.

این تابلوها که وصیت نامه، خلاصه‌ای از زندگی و عکس شهیدان در آن قاب شده و به وسیلهٔ دوپایه، بالای قبر شهید بر زمین فرو رفته بود، قبل از جنگ قیمتی نداشت و این طور کمیاب و گران نبود.

بالاخره روز موعود فرارسید و سه نفری با اتومبیل شهرداری عملیات را آغاز کردیم. رفتیم داخل قبرستان و گوشه‌ای زیرِ یك درخت که شاخ و برگ زیادی داشت پارك کردیم و همان‌جا داخل اتومبیل نشستیم. قرار شد هر سه نفر تا صبح بیدار بمانیم.

امّا یکی دو ساعت که نشستیم و صحبت کردیم، دیدیم نمی‌شود. آنها خوابشان گرفته بود و نمی‌توانستند بیدار بمانند. معلوم بود که دیگر اختیار پلك چشمشان را ندارند.

خواستم چیزی بگویم، امّا خودم بدتر از آنها بودم. قبل از آن که واقعاً خوابمان بگیرد، تکانشان دادم و خیلی جدی از آنها خواستم هشیار باشند. بعد قرار گذاشتیم نوبتی بخوابیم و اوّل خودم بیدار بماندم.

آنها خوابیدند و من از اتومبیل بیرون آمدم. آسمان مهتاب بود و تمام قبرستان را می شد از آن جا که ما بودیم زیرنظر داشت. خواستم آبی به صورتم بزنم و بعد داخل اتومبیل بنشینم و مواظب باشم. ساعت دو صبح بود و اگر دزدی قرار بود بیاید باید کم کم پیدایش می‌شد. اوّل که آمدیم و کمی حرف زدیم، و تا آن لحظات که گیج خواب بودم متوجهٔ هیچ چیز نبودم. امّا بعد دیدم ترس دارد یواش یواش از چشمانم داخل می شود و بر همهٔ بدنم تأثیر می گذارد. دست و پا، و بدنم سرد شده بود و می لرزید. احساس می کردم معده‌ام خالی است و حالتی مثل تهوع عذابم می‌داد. دیگر حتی نمی‌توانستم چند متریِ روبرویم را ببینم.

به سرعت رفتم داخل اتومبیل و درهایش را قفل کردم. خیالم راحت شد، امّا چیزهایی جلو چشمانم می‌رقصیدند و بافته می شدند و بالا می‌رفتند. گاهی وقتها فضای سیاهِ جلو چشمانم پُر از پولك می شد. پولك‌هایی ریز که شناور بودند و مرا یادِ یکی از اسباب بازی های دخترم می انداختند.

چشمانم را بستم و ناگهان صحنهٔ عجیبی دیدم. تنم تکان خورد و پلك‌ها را کشیدم بالا. دهانم باز شد و دستم بالا آمد و زیر نور ماه قرار گرفت. ساعت سه صبح بود. همکارم را صدا زدم. وقتی بیدار شد چیزی نگفتم مبادا بترسد و بیدار نماند. وقتی خوابش پرید و خیالم را راحت کرد، پلك‌هایم ناخودآگاه افتادند روی نگاهم و آن صحنهٔ عجیب دوباره در تاریکی نمایان شد. خدایا چه می‌دیدم!؟

دونفر که گویی سوار بر موتور بودند ـ امّا نبودند ـ به طرفم می آمدند. ماه پایین آمده بود و بر فراز سرشان حرکت می کرد و به صورتشان نور می پاشید.

نزدیك می‌شدند و من یقین کردم که هدف ما هستیم. ترسیدم. تن پوششان سفید یك دست، و موی سر و صورتشان سیاه و پریشان بود. موها در نسیم ملایم شبانگاهی می‌رقصیدند و پیراهن بر تنشان چسبیده بود. نزدیك شدند و رسیدند، و از بدنهٔ اتومبیل به راحتی گذشتند. ماه هنوز هم همراهشان بود. هر کدام به یکی از دستهایم چسبیدند و همان طور که می آمدند برگشتیم.

ـ «مرا کجا می برید!؟»

صدایی گفت: «نزد او»

ـ «او دیگر کیست؟»

یخ کردم وقتی که گفتند: «اولین شهید عالم»

وحشتناك نبودند، امّا خودم را باختم. اصلاً نمی‌دانم چه طور راه می‌رفتیم. مرا بردند ته قبرستان، و ناگهان طوری وارد زمین شدند که انگار دهانی باز شد و هرسه‌مان را بلعید. آن جا نورباران بود. عدهٔ زیادی را دیدم که گویی در محفلی گردهم آمده‌اند. همه سفیدپوش. آن دو نفر مرا پایینِ حلقهٔ سفیدپوشان نشاندند و خودبه کنار پیری رفتند که بالا نشسته بود. پیر گوش به دهانشان سپرد. بدون آن که تکان بخورم، سیاهی چشمانم را چرخاندم و یك یك حضار را از نظر گذراندم. چهره های معروف و آشنای شهدای تاریخ آن جا نشسته بودند و نگاهم می کردند. یکی شان لبخند زد و من ترسیدم جوابش را بدهم.

زمزمهٔ آن دو نفر تمام شد و پیر اشاره‌ای کرد. آنها آمدند و مرا بردند کناراو. چهره اش ترس را می گرفت و آرامش پس می‌داد. آرام شدم. ناگهان صدایش را شنیدم. گویی از ملکوت اعلی بود: نرم و پُرطنین و آهسته: «برای چه به این جا آمده اید؟»

نمی‌دانستم چه بگویم. می‌دانستم، امّا چه گونه گفتنش را نمی‌دانستم. به این سو و آن سو نگاه کردم. همه چشم به من دوخته بودند. آن نگاههای مهربان و گوشهای منتظر را معطل نگذاشتم. ـ «دزدها! آمده ایم دزدها را بگیریم.»

ـ «کدام دزدها؟»

ـ «آنها که تابلو قبر شهدا را می‌دزدند.»

پیر نگاه آرامی بر چشمانم تاباند و با لبخندی غم‌انگیز سرش را تکان داد. یك دنیا افسوس در چهره اش موج می‌زد. صدایش چون پژواكِ فریادی در کوه پیچید و نرم و سیال در گوشِ جانم نشست.

ـ «آنها...»

مکث کرد. صورتش لرزید و ادامه داد: «... دزد نیستند...»

نگاهش لبریز از مهربانی و شفقّت بود:

«... محتاجند...»

سکوت دلهره آور بود. دوست داشتم حرف بزند. طنین صدایش گویی جانم را می کاوید که از عمق آن، احساس دفن شده ای را بیرون بیاورد. انگار به هدفش رسیده بود. مهربان شدم و دلم هیچ چیز نمی خواست الاّ آرامش، آن هم از نوعی که او در آن غوطه‌ور بود.

ـ «این ها... یك عده بیکار و گرسنه اند پسرم... اگر روزها کار می کردند، شبها از خستگی حتی نمی توانستند بیدار بمانند، چه رسد به آن که بیایند دزدی... آن هم به قبرستان...»

نیمی از حرفهایش را شنیدم و نیم دیگر را نه. آن وقتی که نمی شنیدم در عوالم خودم سیر می کردم.

ـ من که همهٔ اینها را می‌دانستم، چه شد که به فراموشی سپردمشان... ـ و آن وقتی که سراپا گوش بودم، فقط می شنیدم. می شنیدم که: «... آنها آدمهای مقتدر و ترسناکی نیستند... فلك‌زده‌هایی هستند که برای سیرکردن شکم خود و زن و فرزندشان به این کار دست می‌زنند... اینها را چه گونه می‌توانی دستگیر کنی و آزاردهی، قبل از آن که هنوز با علت دزدیِ آنها مبارزه کرده باشی... شاید بیکار هستند. شاید بچه‌هایشان گرسنه‌اند. شاید بیماری مهلکی دارند، و از آنها برای معالجهٔ آن مبلغی خواسته‌اند که در تصورشان هم نمی گنجد.

... دلشان می‌خواهد زن بگیرند، عشق بورزند، زندگی کنند... آیا برایشان تسهیلاتی فراهم کرده‌ای که بتوانند کار کنند و به آرزوهایشان برسند... آیا...»

خجالت کشیدم. خیس عرق شدم. سرم را انداختم پایین. چشمانم را بستم وآنها را به هم فشردم. دلم نمی‌خواست بقیه‌اش را بشنوم. دلم نمی‌خواست بیشتر ازاین شرمنده شوم. عرق از پیشانیم سرازیر بود و داشتم به بدبختی های خودم فکر می کردم. ضربه‌ای به پهلویم خورد. ناگهان حواس پنجگانه‌ام به کار افتادند.

صدایی گفت: «رییس! رییس!»

چشمها و دهانم باز شد. هوا روشن بود. گفتم: «ها... چه خبر!؟»

ـ «خبری نبود قربان، چه کار کنیم، برویم؟»

نگاه کردم ببینم آنها که سوار بر موتور بودند ـ امّا نبودند ـ رفته‌اند یا نه. دست را بر شیشهٔ اتومبیل سایه‌بان چشم کردم. دلم می‌خواست واقعاً بودند و خواهش می کردم مرا هم با خودشان ببرند. امّا خبری نبود. آنها رفته بودند و من مجبور بودم برگردم. برگردم به زندگیِ زمینی. زبانم گفت: «برویم» و آمدیم. امّا من دلم را آن جا، جا گذاشتم، و نگاهم هنوز به آن‌جاست. به آن جا که من هم باید می‌رفتم.

یادم هست، در آن لحظه‌ای که گفتم: «برویم»، همکاران چپ‌چپ نگاهم می کردند. هنوزهم می کنند. یکی‌شان به چشمانم زل زده بود و می گفت: «قربان! قربان!»



غمهای پرنده دریایی

● سمیرعبدالفتاح
● ترجمهٔ وحیدامیری

■ اشاره:
سمیرعبدالفتاح ـ متولد ۱۹۵۴ ـ از نویسندگان جوان مصری است. این داستان کوتاه از مجلهٔ معتبر ادبی و هنری «الناقد» چاپ لندن انتخاب و ترجمه شده است.

وقتی مرا زیرسقف ایستگاه اتوبوس دید فریادزنان به طرفم آمد. نمی‌دانم دستم را دراز کردم تا او را بغل کنم و یا از خودم دور نگهدارمش. به هرحال او مرا بغل کرد و با کنجکاوی پرسید:
ـ کجا بودی مرد؟
خواستم چیزی بگویم: اما با عجله پرسید:
ـ مرا به یاد می‌آوری؟
سعی کردم به مغزم فشار بیاورم اما سالهای زندان حافظه‌ام را پاك شسته بود.
ـ آه دنیا تا بوده چنین بوده، يك روز با تو بوده، يك روز هم علیه تو.
هنوز جواب نداده بودم که نفس عمیقی کشید و دنباله حرفش را گرفت:
ـ ببینم این همه سال کجا بودی؟
ـ زندان!
دو قدم عقب رفت و پرسید: چرا؟
نمی‌دانستم چگونه بگویم:
«خودم هم نمی‌دانم چرا؛ اصلاً تا این لحظه هم نمی‌دانم ازاد شده‌ام یانه.
نمی‌دانم در رؤیای چشمگیری هستم یا دارم کابوس درهم ریخته‌ای را می‌بینم. تنها چیزی که می‌دانم این است که در را پشت سرم بستند و گفتند برو، تو بی‌گناهی. بعد وسایلم را پرت کردند و خندیدند.»
مرد دوباره يك قدم عقب ترفت و گفت: هوا خیلی گرمه، نه؟
گفتم: نه اتفاقاً خیلی سرده!
«پرنده‌های سپید دریایی بر فراز دریا چرت می‌زدند. یکی از صخره‌های دور را پوشانده بودند. وقتی امواج با کناره‌های صخره برخورد می‌کرد پرندگان فریاد زنان برمی‌زدند و دوباره روی صخره فرود می‌آمدند»
ـ نگفتی چرا زندانی‌ات کردند؟!
ـ نمی‌دانم، آنها باید بدانند.
مرد يك قدم دیگر به عقب رفت. سردی دنیا زیاد شد و دریا رنگ آبی‌اش را از دست داد.
ـ هوا گرمه این طور نیست؟
ـ نه، خیلی سرده!
به چمدان قدیمی‌ام و لباسهایی که پیش از زندان برایم بزرگ بودند، نگاهی کرد و بعداز من پرسید آیا ازدواج کرده‌ام یا نه. وقتی گفتم ازدواج نکرده‌ام، با خنده‌ای کودکانه و دیدنی سرزنش‌کنان به کتفم زد و گفت: از دور نشناختمت ببینم از کی این عینك کت و کلفت را به چشمت زده‌ای؟!
ـ پیش از فارغ التحصیلی....
ـ یعنی حالا فارغ التحصیل شده‌ای؟!
ـ فکر می‌کنم شده باشم.
ـ مثل این که شانس تو بهتر بود. من توی تحصیل موفق نشدم و افتادم به کار تجارت.
ـ تجارت؟
ـ آره، خرید و فروش کیسه‌های کاغذی و کشتی‌های اوراقی.
ـ کشتی؟
ـ آره، کشتی.
بعد بسته سیگار خارجی‌اش را درآورد و تعارف زد. بستهٔ سیگار هنوز بازنشده بود.
با اشاره تشکر کردم و گفت: آفرین... هوا گرمه، نه؟!
گفتم: نه، اتفاقاً سرده.
«پرنده‌های دریایی از کنار صخره‌های دور پرواز کرده به ساحل نزدیك می‌شدند. باید به افقهای دور نگاه می‌کردم. به آنچه که پرنده‌ها داشتند حسودی‌ام می‌شد: فضایی زیبا و بی انتها و دریاهایی زبرجدی رنگ، جنگل‌هایی که سبزی و امتدادشان بی انتها بود. رنگ پوست پرنده‌ها مثل ابر و برف بود. با این وجود ما از خاك و گل بودیم!»
ـ ببینم، هنوز شعر می‌گویی؟
تا آمدم حرفی بزنم دستش را دراز کرد و کارتی به من داد که اسم و نشانی و شماره تلفن‌هایش روی آن چاپ شده بود. بعد گفت توانایی خرید هر چیزی را دارد: زمین، لوازم دست دوم ساختمان، طنابهای دریایی، کشتی‌های اسقاطی، خدمات کالارسانی به

منازل، روغن کاری در و پنجره، خریدار مس و کلاه و کتابهای قدیمی. به تلفن دفترش اشاره کرد و گفت: عکسبرداری و فیلم‌برداری جشن‌ها و مراسم نیز پذیرفته می‌شود!

ـ و حتماً دختران...

ـ چه‌قدر تو دیوانه‌ای پسر، هنوز معصومیت را از دست نداده‌ای. لطفاً اگر می‌شود مرا به اسم صدا بزن!

«در این موقع دوباره پرندهٔ دریایی را می‌بینم که گرفتار قفسش می‌شود. من هم به سمت قفسم پرواز می‌کنم. قلب ترازوی عقل است. اینك همهٔ دریا را می‌بینم، همهٔ افق را، اما باور نمی‌کنم که همهٔ عقلم این است!»

ـ ببینم، تو چه طور مرا به یاد نمی‌آوری؟ من که تو را خوب به یاد دارم.

ـ ...

ـ یادت می‌آید یك روز ناظم ما را زد و در کلاس زندانی‌مان کرد؟

ـ ناظم؟!

ـ آره، ناظم... روزی که...

«با دقتی شیطانی در تاریکی عقل او را دیدم. آنجا در آن گوشه‌ای که شبیه پستوی اتاق بود، ایستاده بود. خودکارها و خرده‌وسایلم را می‌دزدید. بعد از کلاس هم مرا قال می‌گذاشت و درمی‌رفت.»

ـ نمی‌دانم چرا دیر کرد؟

گفتم: کی؟

گفت: زنم.

به ساعت طلایی اش نگاه کرد. انگشترهایش را که در انگشتان چاقش پنهان شده بودند، جابه جا کرد. تا خواستم در مرتب کردن شال دورشکم برآمده اش کمك کنم، خود را با ناراحتی عقب کشید و گفت: خودم می‌توانم.

«پرندگان دریایی روی دریا مشغول جنگ بودند. ماهیان کوچك را تباه می‌کردند. در این میان خورشید خجول در حضور دریا به خواب می‌رفت و گونه‌هایش را پنهان می‌کرد.»

ـ چه روزهایی بود. هر طوری بود، گذشت. راستی، ببینم، تو چه طور مرا به یاد نمی‌آوری؟!

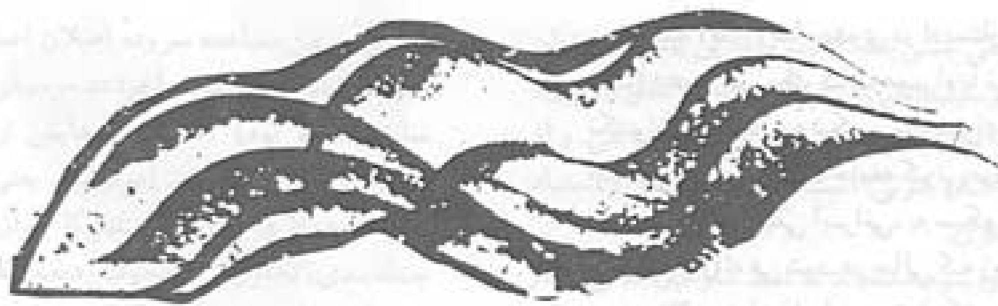
در این موقع زن تنومندی با ماشین شیك و بزرگی آمد. ماشین مالامال از کالا و خرت وپرت بود و بوهای مختلفی از آن به مشام می‌رسید. دوستم او را صدا زد. بعد ناراحتی اش را از دیرآمدن زنش ابراز کرد. کمی بعد موقع معرفی گفت: زنم. برعکس زن، مرد زیاد حرف می‌زد. وقتی که زن دستش را به طرفم دراز کرد، بوی اُدُکلن به مشامم خورد. دوستم ضربه ای به من زد و گفت: نظرت چیه؟ قشنگ نیست؟ گفتم: کی؟

خندید و با حرص دستی به من زد که اصلاً خوشم نیامد، اما به اجبار لبخند زدم. لباسهای زن رنگهای متضادی داشت. چشمانش موذی بود. انگشتانش داشت از آن همه انگشترهای سفیدوزرد خفه می‌شد. مچ دستش آکنده از دستبند طلا بود.

ـ همکلاسیم. مدتها بود که ندیده بودمش!

زن از من پرسید: آیا راست می‌گوید؟!

فکر کردم بگویم نه دروغ می‌گوید، اما گفتم: حقیقت که تنها یك بعد ندارد. اصولاً از دل غم، غمهای



دیگر زاده می‌شوند!

زن مرا با چشمهایش سبك، سنگین می‌کرد. به نظر رسید مرا سبکتر از آنچه که فکر می‌کرده، یافته است. خندید. شوهرش هم خنده کنان گفت:

ـ شاعران در کاخهای کاغذی زندگی می‌کنند.

بعد دستی به کتفم زد. پرندهٔ دریایی به خشم آمد. دهان صدف دریایی زیرپای عابران بسته شد.

ـ هوا گرمه، این طور نیست؟

ـ آره، سرده!

«پرنده های دریایی سوار چیزی در دریا شده بودند. با ناراحتی فریاد می‌زدند و با ترسی عظیم بالهایشان را بر هوا می‌کوبیدند. مردم را دیدم که فریاد می‌کشیدند و سراسیمه به آن طرف می‌رفتند. دوستم فریاد زد: غریق، غریق، هنوز جوابش را نداده بودم که از کنار من دور شد و دوان، دوان به دنبال زنش به طرف ساحل رفت. به یاد خواهر کوچ کرده ام افتادم. خاطرهٔ دوستی در من زنده شد که راه سعادت و خوشبختی را کوتاه کرد و نامردی او را کشت!

دوستم موقعی که برگشت گفت: عجب زندگی‌ای! آدم هنوز میوه زندگی را نچیده، باید برود!

وقتی مرا ساکت دید، فریاد زد. انگار می‌خواست سرزنشم کند: ماهی صورت غریق را خورد.

زیر لب گفتم: همهٔ ما غرق می‌شویم.

مرد داشت گوش می‌داد. دوست نداشتم به حرفم گوش دهد. چون نگاهش آزارم می‌داد. از من پرسید: چرا مرا به گریه می‌اندازی.

دنیا مه‌آلود شده بود. همهٔ اشیا در نمك چشمانم غرق شده بودند. کوشیدم دلیل خاصی برای این کار پیدا کنم، چیزی نیافتم.

ـ دارد گریه می‌کند.

زن دوستم این حرف را با فریاد زد. جواهرات دستش به صدا درآمد. سردی دنیا بیشتر شد.

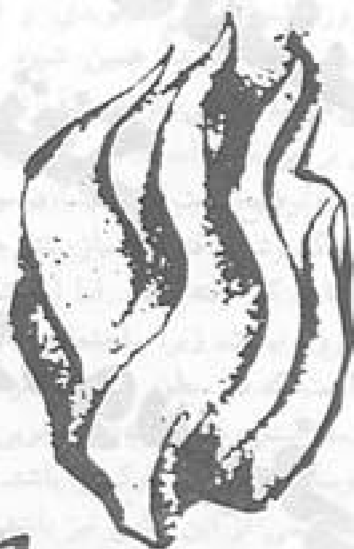
ـ راجع به موضوعی که با تو حرف زدم فکر کن، آسوده خواهی شد.

سرم را تکان دادم، بی آنکه بدانم دربارهٔ چه چیزی حرف می‌زند. در همین وقت انگشتان سردش را دراز کرد و با من دست داد. به سرعت دستم را در جیب خالی ام دفن کردم و خودم را به دست روزگار سپردم.

«دریا خشمگین شده بود. کفها سرازیر شدند. وقتی پرندهٔ دریایی فرومایه تسلیم سرما و تاریکی شد، یك مشت شن برداشتم و به طرف پرندهٔ لعنتی پرت کردم.

ـ ای پرندهٔ دریایی، ای برده، لعنتی، چرا برای گل ولای غمخواری می‌کنی. چرا دلسوز خاك و گل هستی.

وقتی پرندهٔ دریایی ازروی دلسوزی خشمگین شد و آسمان را پر از ناله و زاری کرد صورتم را در میان دستهایم دفن کردم. انگار آسمان آبستن بود و خبر از باران می‌داد.





منازل، روغن کاری در و پنجره، خریدار مس و کلاه و کتابهای قدیمی. به تلفن دفترش اشاره کرد و گفت: عکسبرداری و فیلمبرداری جشن‌ها و مراسم نیز پذیرفته می‌شود!

ـ و حتماً دختران...

ـ چه قدر تو دیوانه‌ای پسر، هنوز معصومیت را از دست نداده ای. لطفاً اگر می شود مرا به اسم صدا بزن!

«در این موقع دوباره پرندهٔ دریایی را می بینم که گرفتار قفسش می‌شود. من هم به سمت قفسم پرواز می کنم. قلب ترازوی عقل است. اینك همهٔ دریا را می بینم، همهٔ افق را، اما باور نمی کنم که همهٔ عقلم این است!»

ـ ببینم، تو چه طور مرا به یاد نمی آوری؟ من که تو را خوب به یاد دارم.

ـ ...

ـ یادت می آید یك روز ناظم ما را زد و در کلاس زندانی‌مان کرد؟

ـ ناظم؟!

ـ آره، ناظم... روزی که...

«با دقتی شیطانی در تاریکی عقل او را دیدم. آنجا در آن گوشه‌ای که شبیه پستوی اتاق بود، ایستاده بود. خودکارها و خرده وسایلم را می دزدید. بعد از کلاس هم مرا قال می گذاشت و درمی‌رفت.»

ـ نمی‌دانم چرا دیر کرد؟

گفتم: کی؟

گفت: زنم.

به ساعت طلایی اش نگاه کرد. انگشترهایش را که در انگشتان چاقش پنهان شده بودند، جابه جا کرد. تا خواستم در مرتب کردن شال دورشکم برآمده اش کمك کنم، خود را با ناراحتی عقب کشید و گفت: خودم می توانم.

«پرندگان دریایی روی دریا مشغول جنگ بودند. ماهیان کوچك را تباه می کردند. در این میان خورشید خجول در حضور دریا به خواب می رفت و گونه هایش را پنهان می کرد.»

ـ چه روزهایی بود. هر طوری بود، گذشت. راستی، ببینم، تو چه طور مرا به یاد نمی آوری؟!

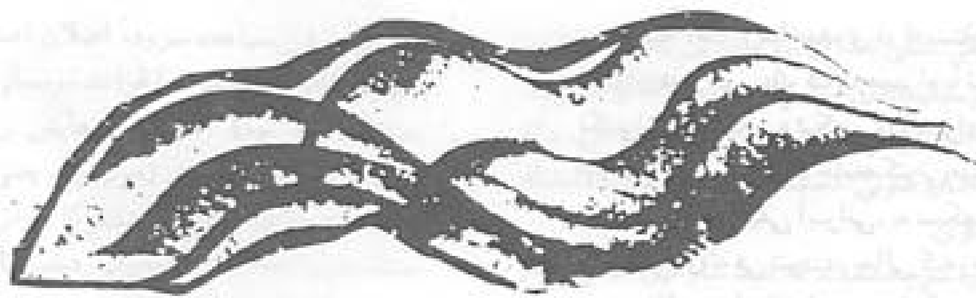
در این موقع زن تنومندی با ماشین شیك و بزرگی آمد. ماشین مالامال از کالا و خرت وپرت بود و بوهای مختلفی از آن به مشام می‌رسید. دوستم او را صدا زد. بعد ناراحتی اش را از دیرآمدن زنش ابراز کرد. کمی بعد موقع معرفی گفت: زنم. برعکس زن، مرد زیاد حرف می‌زد. وقتی که زن دستش را به طرفم دراز کرد، بوی اُدکلن به مشامم خورد. دوستم ضربه ای به من زد و گفت: نظرت چیه؟ قشنگ نیست؟ گفتم: کی؟

خندید و با حرص دستی به من زد که اصلاً خوشم نیامد، اما به اجبار لبخند زدم. لباسهای زن رنگهای متضادی داشت. چشمانش موذی بود. انگشتانش داشت از آن همه انگشترهای سفیدوزرد خفه می شد. مچ دستش آکنده از دستبند طلا بود.

ـ همکلاسیم. مدتها بود که ندیده بودمش!

زن از من پرسید: آیا راست می گوید؟!

فکر کردم بگویم نه دروغ می گوید، اما گفتم: حقیقت که تنها یك بعد ندارد. اصولاً از دل غم، غمهای



دیگر زاده می شوند!

زن مرا با چشمهایش سبك، سنگین می کرد. به نظر رسید مرا سبکتر از آنچه که فکر می کرده، یافته است. خندید. شوهرش هم خنده کنان گفت:

ـ شاعران در کاخهای کاغذی زندگی می کنند.

بعد دستی به کتفم زد. پرندهٔ دریایی به خشم آمد. دهان صدف دریایی زیرپای عابران بسته شد.

ـ هوا گرمه، این طور نیست؟

ـ آره، سرده!

«پرنده های دریایی سوار چیزی در دریا شده بودند. با ناراحتی فریاد می زدند و با ترسی عظیم بالهایشان را بر هوا می کوبیدند. مردم را دیدم که فریاد می کشیدند و سراسیمه به آن طرف می‌رفتند. دوستم فریاد زد: غریق، غریق. هنوز جوابش را نداده بودم که از کنار من دور شد و دوان، دوان به دنبال زنش به طرف ساحل رفت. به یاد خواهر کوچ کرده ام افتادم. خاطرهٔ دوستی در من زنده شد که راه سعادت و خوشبختی را کوتاه کرد و نامردی او را کشت!

دوستم موقعی که برگشت گفت: عجب زندگی ای! آدم هنوز میوه زندگی را نچیده، باید برود!

وقتی مرا ساکت دید، فریاد زد. انگار می‌خواست سرزنشم کند: ماهی صورت غریق را خورد.

زیر لب گفتم: همهٔ ما غرق می شویم.

مرد داشت گوش می‌داد. دوست نداشتم به حرفم گوش دهد. چون نگاهش آزارم می‌داد. از من پرسید: چرا مرا به گریه می‌اندازی.

دنیا مه‌آلود شده بود. همهٔ اشیا در نمك چشمانم غرق شده بودند. کوشیدم دلیل خاصی برای این کار پیدا کنم، چیزی نیافتم.

ـ دارد گریه می کند.

زن دوستم این حرف را با فریاد زد. جواهرات دستش به صدا درآمد. سردی دنیا بیشتر شد.

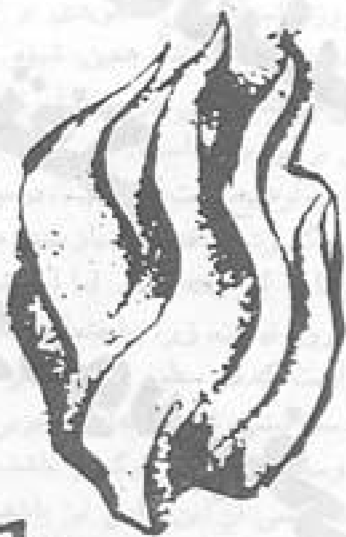
ـ راجع به موضوعی که با تو حرف زدم فکر کن، آسوده خواهی شد.

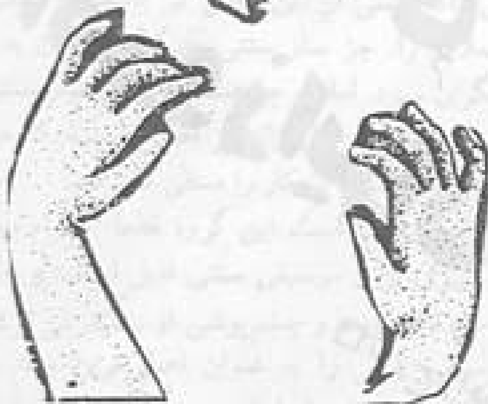
سرم را تکان دادم، بی آنکه بدانم دربارهٔ چه چیزی حرف می‌زند. در همین وقت انگشتان سردش را دراز کرد و با من دست داد. به سرعت دستم را در جیب خالی‌ام دفن کردم و خودم را به دست روزگار سپردم.

«دریا خشمگین شده بود. کفها سرازیر شدند. وقتی پرندهٔ دریایی فرومایه تسلیم سرما و تاریکی شد، یك مشت شن برداشتم و به طرف پرندهٔ لعنتی پرت کردم.

ـ ای پرندهٔ دریایی، ای برده، لعنتی، چرا برای گل ولای غمخواری می کنی. چرا دلسوز خاك و گل هستی.

وقتی پرندهٔ دریایی از روی دلسوزی خشمگین شد و آسمان را پر از ناله و زاری کرد صورتم را در میان دستهایم دفن کردم. انگار آسمان آبستن بود و خبر از باران می‌داد.





تعدّد شیوه‌های ارائهٔ موسیقی، همچنان که در تمامی کشورهای جهان آزموده شده، بی‌هیچ تردیدی، محملی برای رشد و ترقی است و ما می‌توانستیم برای رسیدن به موفقیّت، رازهای نهانی بسیاری را، از برخورد با سبکهای مختلف، کشف کنیم. اما به دلایلی که شاید مختص فرهنگ ما باشد، این تبادل تجربیات تبدیل به جنگی شد که خصمانه‌ترین نیات منفی را به دنبال می‌کشید.

بسیاری از موسیقیدانان ما خود را درگیر این جدال فرسایشی و بیهوده کردند. به نحوی که با خودبینی مطلق، غیر از خود، کسی را نبینند و حتی سایر همکارانشان را مسخره و مضحکه کنند. بازار غیبت و بدگویی به اوج خود رسید. و هرکس، در هر منبر که بود، با توسّل به اختیاراتی که داشت، تندترین الفاظ را در جنگ با موسیقیدانان سبکهای دیگر به کار می‌گرفت.

به این ترتیب، رقابت شرافتمندانه، تبدیل به مبارزهٔ حقیرانه‌ای شد که مملو از عدم تحمّل و سعایت و ناسزا بود. اما اقلیّت محدودی، موفق شدند که با توسل به بلندنظری از این دام شیطانی بگریزند. موسیقیدانانی که در این نوشته نامشان آمده، همگی در شمار همین اقلیت محدود هستند. توضیح ضروری این که برای جلوگیری از تعدّد اسامی، در این نوشته فقط به عنوان «مثال» از اسامی موسیقیدانان استفاده شده است. به همین جهت باید توجّه شود که این مقاله را نمی‌توان به عنوان فهرستی از موسیقیدانان شرافتمند تلقی کرد.

موسیقی ایرانی، امروزه به هشت طریق در کشور ارائه می‌شود، که بدون ترتیب اهمیّت عبارتند از:

۱. موسیقیدانانی که موفق شدند خود را از تأثیرات غرب برهانند، و موسیقی سنتی را با اصیل‌ترین شکل ممکن ارائه دهند. این دیدگاه چندان بر اصالت و پاکی موسیقی سنتی تأکید می‌ورزد که حتی استادی مانند درویش خان را، کاملاً سنتی تلقی نمی‌کند. این گروه تعریفی از موسیقی سنتی به دست می‌دهند که ناظر بر کهن‌ترین شکل موسیقی در کشور، یعنی معطوف به زمانی پیش از یورش فرهنگی غرب است. امروزه اساتیدی مانند مجید کیانی و صدیف، نمونهٔ بارز چنین برداشتی هستند. پس از این دو، می‌توان از پیروان صدیق و وفادارشان نام برد، که به رغم جوانی، می‌کوشند تا با چشم‌پوشی از به اصطلاح «پُست مدرنیسم» و برخورداری از روشی خاصّ عقاید استادان مورد علاقه‌شان را تأویل و تفسیر کنند. افراد و جوانانی مثل سید علیرضا میرعلی نقی، سید وحید بصّام، و رضا مهدوی [که این روزها در مطبوعات و صفحات فرهنگی ـ هنری روزنامه‌ها، مطالبی به قلم آنها می‌خوانیم].

براساس تفسیر این گروه، حتی اساتیدی مانند محمدرضا لطفی نیز نمی‌توانند سنتی تلقی شوند، و حداکثر ـ آنهم با قدری اغماض ـ نیمه سنتی خواهند بود.

۲. گروه دوم اگرچه همچنان سنّتی هستند، اما با در نظر گرفتن مقتضیات زمان، معتقدند که همان محتوای کاملاً سنتی را، می‌توان با سازهای غیرسنتی نیز اجرا کرد. آنها چنین توجیه می‌کنند که ساز، وسیله‌ای بیش نیست، و در نتیجه، «آنچه نواخته می‌شود» مهم است. در پیامد این پندار، سازهایی مثل ویلن، پیانو، کلارینت (یا با نام فارسی‌اش: قره نی)، و حتی فلوت، وارد موسیقی سنتی شد. از پیروان این بینش، می‌توان به چنین موسیقیدانانی اشاره کرد: استاد کلنل وزیری، استاد ابوالحسن صبا، استاد روح‌الله خالقی. و از موسیقیدانان کنونی: استاد علی تجویدی و استاد حسین دهلوی.

۳. گروه سوم، معتقدند که فقط سازهای سنّتی مجاز به شرکت در ارکستر هستند. زیرا هر ساز، دارای شخصیتی ویژه است، که موسیقی همان اقلیمی را که به آن تعلق دارد، افاده می‌کند. لذا ارکستری تشکیل می‌دهند که فقط از سازهای سنتی تشکیل شده است. سازهایی مثل نی، کمانچه، تار، سنتور، ضرب؛ و البته گاهی هم «سه تار»؛ زیرا سه تار به علّت پایین بودن سطح صدادهی، بیشتر در مقام تکنوازی به کار می‌رود، و صدایش عموماً در ارکستر گم می‌شود، و تحت نفوذ صدادهی بالای سازهای دیگر، اصلاً شنیده نمی‌شود. مگر در لحظاتی که ضمن اجرای پایهٔ قطعه توسط سازهای دیگر، جمله‌ای را به تنهایی اجرا کند.

از آنجا که هر ارکستر، لازم است که از قدرت همنوازی کاملی برخوردار باشد، سازهای دیگری هم به این مجموعه افزوده شد: که اگرچه با تعبیر گروه اول، نمی‌توانند سنتی تلقی شوند (زیرا سابقه‌ای در اجراهای اساتید کهن ندارند) اما قطعاً نه تنها به هیچ کشور دیگری تعلق ندارند، بلکه کاملاً ایرانی تلقی می‌شوند. برخی از این سازها، از تغییر (و به قولی، از تحوّل) همین سازهای سنتی به وجود آمده‌اند. مثل «تارباس» یا «بم‌تار»، که کاملاً شبیه تار است، با این تفاوت که کاسه‌اش بزرگتر بوده و فقط سه سیم تك دارد (تار، دارای سه جفت سیم است)، نقّاره فاقد پوست است، و سیمها به خاطر داشتن صدای بم، قدری ضخیم‌ترند. که برای حصول به این مقصود، از سیمهای ویلنسل استفاده می‌شود.

برخی دیگر، به دلیل این که غیر از ایران، در کشورهای دیگر (عموماً کشورهای عربی) هم مورد استفاده قرار می‌گیرند، از اصالت کامل برخوردار نیستند، مثل عود یا قانون. بقیهٔ سازها نیز محلّی‌اند (باید توجه داشت که صفت «محلّی» اگرچه مربوط به مناطقی از کشور ایران باشد، از واژهٔ «سنتی» کاملاً متمایز است). مانند دف، قیچك (غژك)، و رُباب. «ضرب زورخانه» نیز چنان که از نامش مستفاد می‌شود، «سنتی» نیست. امّا جز در کشور ایران، در هیچ نقطه‌ای از جهان نمونه و همتا ندارد.

در این گونه ارکسترها، هر چند که سازها کم و بیش «سنتی» هستند، اما آهنگساز مجاز است از برخی تمهیدات غیر سنّتی، مثل سؤال و جواب گروهی از سازها (ساز یا سازهایی) یك جمله را بنوازد، و بلافاصله در پاسخ آن، جملهٔ دوم توسط ساز یا سازهای دیگری پاسخ داده شود، و برای این کار از هارمونی غربی و حتی کنترپوانی خفیف، استفاده کند.

اولین کسی که به تحقیق، این روش را به کار برد، «کلنل وزیری» بود. و از موسیقیدانان کنونی می‌توان به استاد فرامرز پایور، محمد رضا لطفی، حسین علیزاده، و پرویز مشکاتیان اشاره کرد. هرچند که محمد رضا لطفی (غیر از موارد نادری مانند نوار چاووش شمارهٔ سه، که تصنیف «شب نورد»ش با صدای استاد محمدرضا شجریان و با مطلع «شب است و چهرهٔ میهن سیاهه» سرودهٔ اصلان اصلانیان، ضمن اجرا با سازهای سنتی، با قواعد موسیقی مغرب زمین ساخته شده بود) اغلب، کارهایش را به صورت «مونوتون» ارائه می‌دهد. [مونوتون، یعنی این که همهٔ سازها، جملهٔ واحدی را، مشترکاً بنوازند]، اما نوع جمله بندی، تجاوز از چارچوب ردیف؛ کاربرد فواصلی بیش از چهارم یا پنجم؛ سازبندی به صورت سئوال و جواب؛ اجرای آواز توسط خواننده یا ساز، بر روی پایه‌های ثابت و مشابهی که به طور مکرر و مسلسل در پی هم می‌آیند؛ کفایت می‌کند تا گروه اول، او را غیر سنتی بداند. همین سرنوشت، به طور مشابهی در تقدیر پرویز مشکاتیان نیز رقم خورده است. چنان که هر چه بکوشیم او را سنتی تلقی بکنیم، باز هم گروه اول، با ثابت قدمی (به خود اجازه نمی‌دهم که بگویم: تعصب) زایدالوصفی، او را غیر سنتی می‌خوانند.

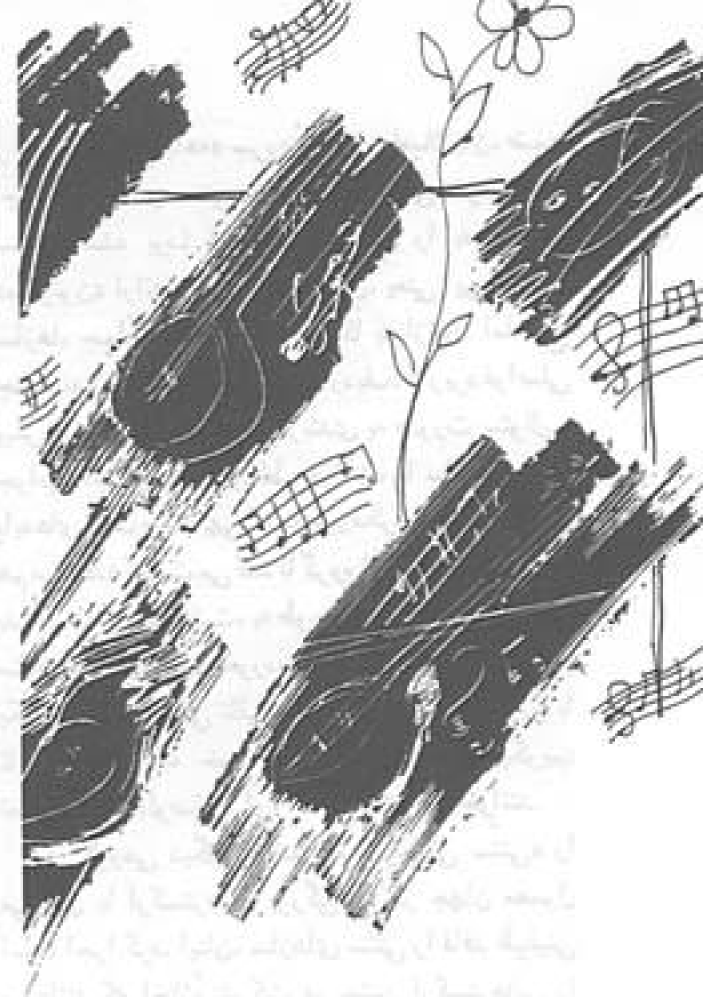
۴. گروهی دیگر، برآنند که «موسیقی سنتی» را می‌توان با ارکسترهای بزرگی که در جهان معمول است اجرا کرد. اینان، سازهای سنتی را فاقد ظرفیتی می‌دانند که اجازهٔ شرکت در چنین ارکسترهایی را داشته باشند. و به همین جهت تار و سه تار را حذف کرده و در این مسیر، کمانچه جایش را به ویلن (و خانواده‌اش، مثل ویلن آلتو، ویلنسل، و کنترباس) می‌دهد. فلوت و کلارینت به جای نی می‌نشینند، و «پیانو» نیز با قدری دستکاری (مانند تغییر کوك، به خاطر داشتن فواصل ربع پرده، از قبیل «کرن» به جای «بمول»، یا «سُری» به جای «دیز»)، حریف قَدَری همچون سنتور را از میدان به در می‌برد.

نمونهٔ کامل چنین ارکسترهایی را، می‌توان در اوج اقتدار برنامهٔ «گلها» و شاخه‌های دیگرش، به خاطر آورد. روح‌الله خالقی و جواد معروفی از پیشگامان این بینش بودند. هر چند که قبلاً کلنل وزیری پایه‌اش را گذاشته بود، اما موفق نشد به طور کامل راه خود را ادامه دهد، اما شاگردانش، با وفاداری مطلق، رهنمود استاد را بدون کمترین تخطّی و تغییری آویزهٔ گوش کرده و تداوم بخشیدند.

امروزه استاد علی تجویدی و استاد فرهاد فخرالدینی ادامه دهندهٔ همین شیوه از نگرش به موسیقی هستند. و حتی اگر خود نپذیرند، آثارشان گواه صادقی بر این مدعا است.

لازم به توضیح است که چه بسا، در مواردی، به طور محدود و گسترش نیافته‌ای، ساز سنتی هم در این نوع ارکسترها به کار رفته باشد. اما این تمهید، نشانگر «تغییر» رویه نیست. زیرا ساختمان اصلی و ذاتی کار، همان است که در سطور بالا از نظرتان گذشت. و کاربرد ساز سنتی، شاید گونه‌ای نوجویی، و یا شیوه‌ای برای وسعت صدادهی ارکستر باشد. هر چند که می‌تواند ناشی از این عامل نیز باشد که بعضی از جملات را، جز ساز سنتی، هرگز نمی‌توان به ساز دیگری سپرد. اما هر چه هست، حضور ساز سنتی در این ارکسترها، ذیل زائد بر اصلی است، که هویت واقعی این شیوه از کار را منتفی نمی‌کند.

آنچه مسلم است این گروه قطعاً احترام ویژه و درخوری برای موسیقی سنتی قایل است؛ و به رغم برخی تکروی‌ها و چشم‌پوشی از سنت، می‌کوشد تا موسیقی سنتی را به عنوان اصلی‌ترین مواد مورد استفاده، برای اجرا و ارائه، وجههٔ همّت خود قرار دهد،



اما در پیامد اندیشه‌ای مبنی بر تجاوز از حدّ و حدود بومی و منطقه‌ای، این عده در تلاش هستند که موسیقی سنتی را در سطح وسیع و جهانی اشاعه دهند. و به همین جهت چارهٔ کار را در آن دیدند که از ابزار جهانی استفاده کنند تا گوشهای ناآشنا با موسیقی سنتی ما لااقل دستاویز و مستمسکی داشته باشند تا به کمك آن، دهلیزی به اعماق موسیقی سنتی بزنند، و از مواهب آن بهره‌مند شوند. چنین به نظر می‌رسد، که بدون این امتیاز، ملل دیگر و به ویژه غربی‌ها، مشکل زیادی برای ایجاد رابطه با موسیقی ما داشته باشند. مشکلی چندان عمیق وشدید که پس از قدری تلاش، وادارشان می‌کند تا کاملاً از این هدف منصرف شوند. اینها نکاتی است که یك مخاطب منصف و بی‌طرف و بی‌غرض به رغم مخالفتش با این نوع ارائهٔ موسیقی سنتی، نمی‌تواند در صداقت و خوش نظری این دسته از موسیقیدانان کشورمان شك کند و از تلاش آنان تحت تأثیر قرار نگیرد.

۵. گروهی دیگر، که تا حدّ زیادی شبیه گروه قبل هستند، با حفظ و تعادل، می‌کوشند تا تلفیق مناسبی میان موسیقی سنتی، و موسیقی مغرب زمین، برقرار کنند. آنها خود، سبك ویژه‌شان را از قبل نامگذاری کرده‌اند: «سبك موسیقی ملی».

این عنوان توسط هوشنگ کامکار پیشنهاد شد، و تقریباً بالاتفاق مورد تأیید قرار گرفت. در این شیوه، سازهای سنتی می‌توانند در کنار ارکستر سمفونیك، همنوازی کنند. ممنوعیت ترکیب سازها تا حدّ زیادی از بین رفته است. لذا هم قواعد غربی قابل اجراست، و هم آنچه که موسیقی سنتی براساس آن استوار آمده است.

محتوای کار، اغلب شامل موسیقی‌های محلی است و در میزان محدودتری، موسیقی سنتی نیز توسط همین ارکستر تلفیق شده، اجرا شده است. اما از آنجا که موسیقی محلی، به دلیل فقدان خصایص دست و پاگیر موسیقی سنتی که اجرا با ارکستر بزرگ را مشکل می‌کند، امکانات بیشتری در دسترس آهنگساز قرار می‌دهد، بیش از موسیقی سنتی در این سبك طرفدار دارد. ضمن این که چون از سوی دیگر، طرفداران موسیقی سنتی خالص، این شیوه را مذموم می‌شمارند، اینان نیز تا سر حد امکان می‌کوشند که از کاربرد موسیقی سنتی خودداری کنند. اما این هم حقیقت دارد که موسیقی سنتی، امکانات کافی برای اجرا با ارکستر بزرگ را ندارد.

از پایه گذاران این شیوه، می‌توان کلنل وزیری را نام برد. اما این استاد ابوالحسن صبا بود که پس از مرگش با سپردن رهبری ارکستر به استاد حسین دهلوی، بر استحکام این شیوه افزود. هر چند که استقلال و رشد اصلی «موسیقی مکتب ملی» را باید در همین سالهای پس از انقلاب جستجو کرد. تلاش خستگی ناپذیر و تحسین‌آمیز افرادی مانند فریدون شهبازیان، کامبیز روشن روان، و... چنان که گفته شد، هوشنگ کامکار، این سبك را کاملاً تثبیت کرد و استواری بخشید.

۶. اکنون نوبت به گروهی می‌رسد که تعدادشان بسیار اندك است، و خارج از هر نوع قیل و قال، و بدون شرکت در بحث و جدلهای مرسوم، در خلوت، به کار خود مشغولند؛ و حتی جز در مواردی که خود به خود پیش می‌آید، تمایلی به ارائهٔ کارشان (خواه به صورت نوار باشد یا اجرایی از طریق دیگر) ندارند.

عقاید این گروه تا حدی شبیه نظریات گروه اول است. با این تفاوت که موسیقی سنتی را اساساً مقوله‌ای عرفانی معنا می‌کنند. و بر این اساس، تمامی اهداف سلوك و عرفان اسلامی را، با اجزاء و داده‌ها، و قواعد موسیقی سنتی تطبیق می‌دهند. چنان که مثلاً در مورد آموزش موسیقی سنتی، به اتودهای آموزشی معتقد نیستند، و به جای آن، مرور ردیفها را، که در سکوت کامل انجام می‌شود، پیشنهاد می‌کنند. در روند سبك آموزش غرب ـ که تقریباً تمامی گروهها آن را پذیرفته‌اند ـ شاگرد، اتودهای پیچیده و مشکلی را (نسبت به سطحی که به آن رسیده است) مبنا قرار داده و چندان نواختنشان را تمرین می‌کند تا کاملاً بر آنها تسلط بیابد. لذا چنین اقامه می‌کنند که پس از این تسلط، نواختن ردیف در شمار آسان‌ترین کارها است. اما این گروه معتقدند که یکساعت تمرین در سکوت و همراه با تمرکز کامل، برابر است با ساعتها تمرین اتود و درسهایی خاص، ضمن این که ظرایف و دقایقی را در گوشه‌های ردیف می‌بینند، به نحوی که اولاً در پی تسلط بر نواختن مشکل‌ترین اتودها نیز به دست نمی‌آید، و ثانیاً دست یافتن بر این ظرایف ردیفی، به دقت فوق تصوری نیاز دارد که خود به خود هنرجو را وارد عرصه‌های عرفانی می‌کند. کسی که اولین بار با مقالات و تحقیقاتش، به این جنبه‌هایی تاکنون ناشناخته پرداخت، استاد داریوش صفوت بود. و پس از او می‌توان از حاتم عسکری در زمینهٔ آواز نام برد. چنین به نظر می‌رسد که محسن نفر نیز از هم مسلکان و ادامه دهندگان راه دکتر صفوت باشد.

۷. اکنون باید به سبکی بپردازیم که مانند شیوهٔ فوق (شماره شش)، پیروان زیادی ندارد. در این سبك، ارکستر سمفونیك با تمام ویژگی‌هایی که به آن مربوط می‌شود حرف اول را می‌زند. با این تفاوت که ارکستر سمفونیك، می‌کوشد که حتی‌الامکان، و تا جایی که امکاناتش قدرت انطباق دارد، به اجرای موسیقی سنتی بپردازد. واضع این سبك، استاد مرتضی حنانه است، پرویز محمود و مصطفی کسروی نیز جزو رهروان همین شیوه هستند. شاید بتوان محمد رضا درویش و دکتر ریاحی را نیز ادامه دهندهٔ کنونی همین سبك دانست.

فرق این سبك، با سبکی که در گروه سوم توضیح داده شد ـ به رغم شباهت زیادی که دارد ـ در این نکته نهفته است که گروه سوم، چه از حیث اجرا و چه محتوا، تقریباً سهمی معادل نود درصد را به موسیقی سنتی می‌دهند و ده درصد باقی مانده را به موسیقی غرب. اما گروه هفتم در این تقسیم‌بندی، خصوصاً در نحوهٔ اجرا، نود درصد پیرو ارکستر سمفونیك غرب هستند. چنان که مرتضی حنانه، یك «کنسرتو برای ویلن و ارکستر»، با همان نحوهٔ اصیل غربی دارد، که البته کاملاً در مایهٔ «دشتی» است. و حتی بعضی از آثار او را خوانندگان قدیمی خوانده‌اند.

۸. این گروه تقریباً هر نوع عامل سنّتی را نفی کرده و ارکستر سمفونیك را به همان شیوه‌ای که در غرب مورد استفاده قرار می‌گیرد، به کار می‌برند. ممکن است به لحاظ توصیفی بودن کیفیت موسیقی مغرب زمین، اثری را برمبنای یك موضوع کاملاً ایرانی (مثلاً داستانی از شاهنامهٔ فردوسی) بنا نهند، اما از جنبه‌هایی به کار می‌نگرند که یك مصنّف غربی درنظر می‌گیرد. مثلاً اثری مانند «بازارهای ایران» ساختهٔ آرتور کتلبی. این کار از زمان ژان باپتیست لومر، که به عنوان معلّم دارالفنون به ایران آمد، آغاز شد. پس از او شاگردش مین باشیان راه او را ادامه داد؛ و به همین ترتیب هرکس از طریق شاگردانش این سبك را تداوم بخشید. در سالهای پیش از انقلاب، لوریس چکناوریان و فرهاد مشکوة در این شیوه آهنگسازی می‌کردند. و امروز «شاهین فرهت» و «حشمت سنجری» ادامه دهندهٔ راه آنانند.



اکنون، پس از شرحی بر شیوه‌های هشت‌گانهٔ موسیقی در ایران، جای آن دارد که به کشف این نکته بپردازیم که مشکل از کجا ناشی می‌شود؛ و چرا تفاوت فاحش میان شیوه‌های ارائهٔ موسیقی در کشور، که علی‌القاعده می‌باید تعالی‌بخش و سازنده باشد، موجب نوعی بحران و تنش بیمارگونه شده است؟

راست است که هر هنرمندی برای خود صاحب دیدگاه ویژه‌ای که به سلیقه و تفکّر و منش شخصی‌اش مربوط می‌شود. و نیز روشن است که تعدّد نظریات موجود، باعث تعاطی افکار، و لامحاله مایهٔ بهبود موسیقی می‌شود. اما یك نکتهٔ منفی و اسف‌انگیز، بر تمامی امکانات تعالی‌بخش، خط بطلان کشیده است. و آن «مطلق گرایی» [و شاید هم تا اندازه‌ای خودبینی و خودنگری] است.

«مطلق گرایی» که درحد متعصّبانه و کورکورانه‌اش، از خودبینی و منیّت ناشی می‌شود، این تصوّر غلط را موجب شده که هرکس فقط خود را محق پنداشته، و دیگران را یکسره باطل می‌شمارد. چنان که تاکنون کمتر دیده شده آهنگسازی متعلّق به یکی از گروههای فوق، سبکهای دیگر را با احترام یاد کند.

برای جلوگیری از «مطلق گرایی» در موسیقی و بیهوده نشان دادن خود بزرگ بینی، باید دانست که هرهشت شیوه‌ای که از نظر گذشت، هریك به جای

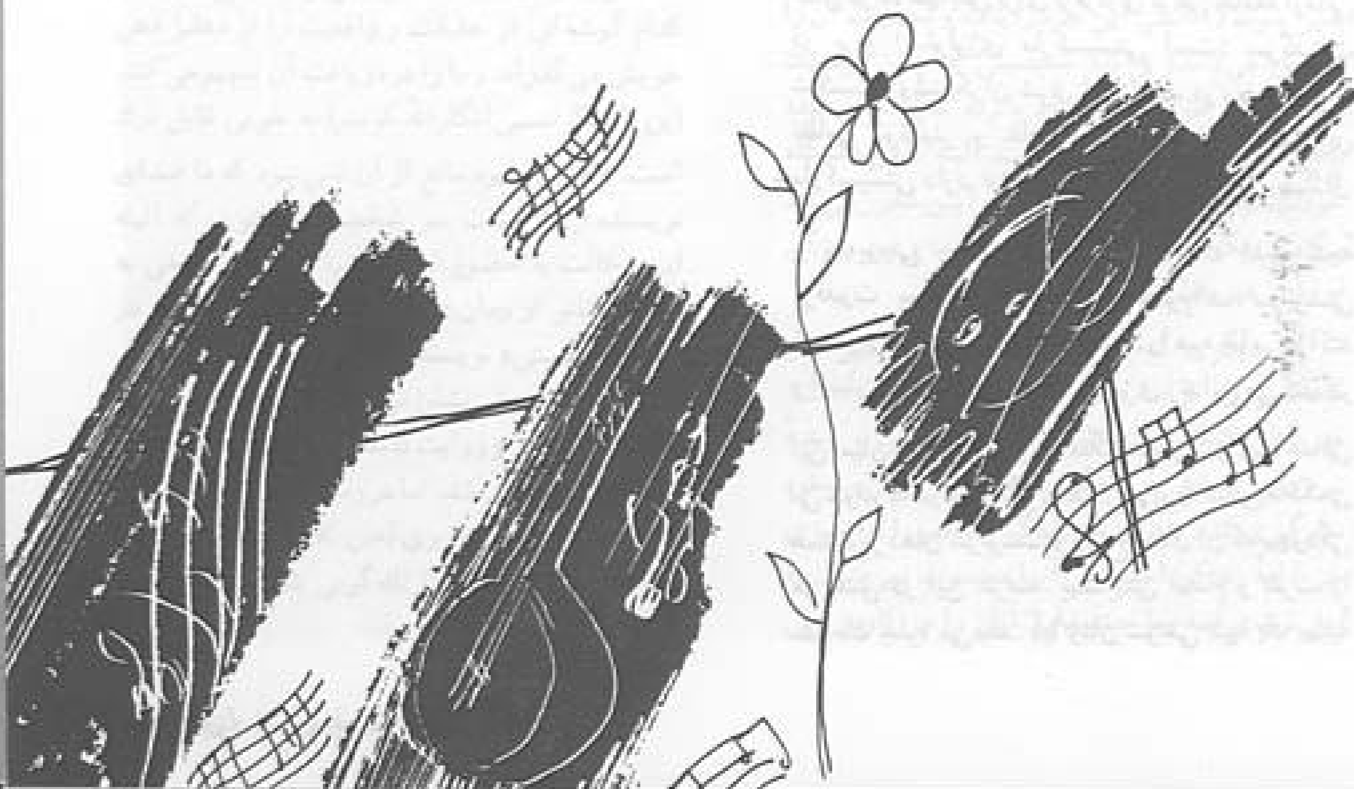
خود دارای ارزشهای غیرقابل انکاری ست که به رشد و تعالی موسیقی در کشور کمك کرده است. از طرفی، درعین حال، هرهشت شیوه نیز معایبی دارند، که روند تکامل را از سرعت لازم انداخته اند.

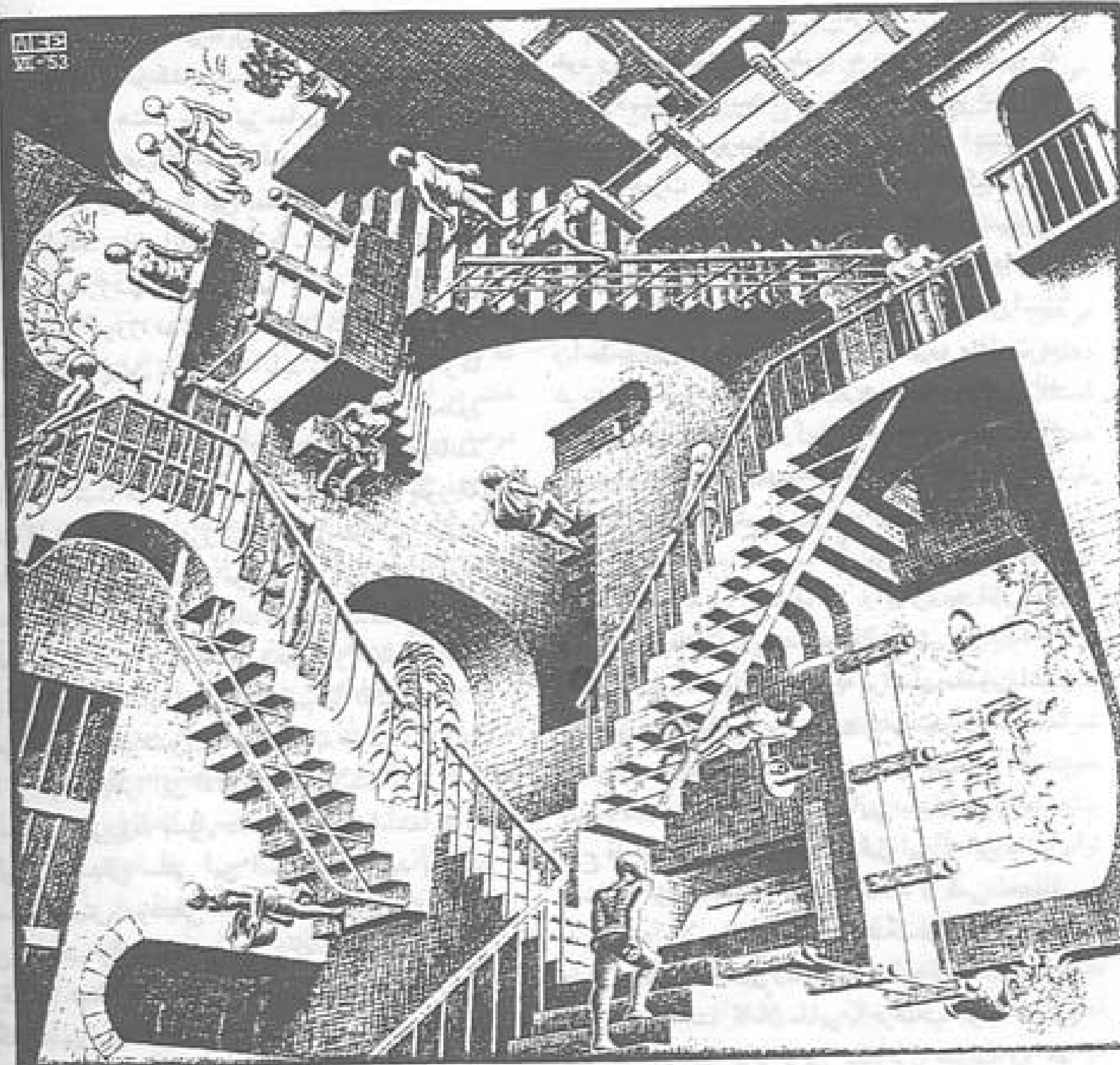
ارزش گروه اول در این است که برای هویّت ما ارزش قایلند. پندار آنان کاملاً درست است که نباید اجازه داد ارزشهای سنّتی ما به دست فراموشی سپرده شود. امروزه در زمینهٔ موسیقی، مترقی ترین کار، و روشنفکرانه ترین تفکّری که باید بر ذمّهٔ هریك از ما باشد، این است که اجازه ندهیم همین معدود ارزشهای کهنی که از موسیقی سنتی ما به جای مانده است، به دست فراموشی سپرده شود. همان طور که زبان فارسی (مانند هرزبان دیگری در این جهان پهناور) زبانی یگانه است، موسیقی ایرانی هم به تبع آن باید یگانه باشد. و چه مضحك و تحقیرکننده است که مقلّد غرب باشیم و از نگاه تحقیرآمیز آنها (که فکر می کنند داریم ادایشان را ـ آنهم با ناشی گری ـ درمی آوریم) متأثر نشویم و غیرتمان به جوش در نیاید. اما از طرف دیگر، این ادعا که نباید دست به ترکیب موسیقی سنتی زد، بسیار دست و پاگیر است. نباید بگوییم موسیقی سنتی این است؛ بلکه باید بگوییم «صدسال پیش، موسیقی سنتی چنین چیزی بود». اگر این تعصب را به خرج دهیم که «سنت» باید به هرقیمتی عیناً حفظ شود، و راه درست همین است، آنگاه مجبوریم به این امکان بیندیشیم که: «فرض کنیم نسلهای پیش؛ براساس همین پندار ما، راه درست را می‌رفتند و سنتهای خود را بدون هیچ تغییری (پایه تعبیر گروه اول: هیچ تحریفی) حفظ می کردند، در آن صورت ما بایست اکنون همان موسیقی‌یی را می‌داشتیم که مثلاً در زمان هخامنشیان وجود داشت؛ چون هرکس می‌خواست کمترین تحولی در آن پدید آورد، بی‌درنگ به جرم تحریف کردن، آماج اعتراض و تهمت ما قرار می گرفت». بنابراین ملاحظه می شود که اصرار در حفظ کورکورانهٔ موسیقی سنّتی، و جلوگیری از هرنوع تکاملی، باطل است. و از این تصوّر غلط ناشی می شود که «سنت» موسیقی‌مان را مجموعه ای از الگوهای مختلفی بدانیم که در تمامی دورانها حاکم است؛ درحالی که هر زمانه‌ای، متناسب با اندیشه‌های جدیدی که هرلحظه وارد زندگی بشریت می شود، «سنّت» خاصّ خود را دارد. و یا دست کم الگوهای جدیدی به مجموعهٔ «سنت» افزوده، و برخی از الگوهای باطل شده را حذف می کند، و هیچ نیرویی هم نمی تواند مانع این روند شود. لذا اصرار در ردّ «سنت»، و یا اصرار در حفظ آن بدون هیچ نوع تغییری، درست به یك اندازه باطل و بیهوده است.

این در صورتی است که ما فقط یك اندیشه را برحق بدانیم. ولی اگر به همهٔ شیوه‌ها احترام بگذاریم، ما باید نه تنها گروههایی برای اجرای موسیقی زمان قاجار داشته باشیم، بلکه ای کاش از این امتیاز برخوردار می‌بودیم، که امروزه گروهی می‌توانستند موسیقی سنتی فرضاً هخامنشیان و حتی دورانهای قبل از آن را هم در کنار مدرن‌ترین نوع موسیقی اجرا می کردند.

اکنون ببینیم با غرب و روشهای موسیقایی آن چه باید کرد؟ به اعتقاد نگارنده، موسیقی در غرب نکاتی دارد که به آموختنش می ارزد. یکی از این نکات، علم هارمونی و کنترپوان است که امروزه در غرب به اوج خود رسیده است. من خود، به عنوان شخصی که شیفتهٔ «سنت‌ها» است، نمی توانم در مورد کسی که نهیبت به دانش موسیقایی مغرب زمین بی‌اعتناست، دچار حیرت نشوم. زیرا این همه کمال در ارکستراسیون، و این عمق ژرف از تفکّر موسیقایی، حتی اگر ظلم نظامیان و جهانخواران غرب صدها برابر بیش از چیزی بود که اکنون هست، قابل تحسین است و اساساً این دو مقوله ناشی از دو گروه متفاوت در غربند و فقط انسان سالم و شریف و منصف می تواند محسنات دیگران را ـ ولو این که در مقام دشمنی باشند ـ ببیند. و از قضا این خود شیوه ای است که راه را برای شناخت هرچه بیشتر ما نیز هموار می کند.

و امّا معایب غرب گرایی چیست؟ تمامی علاقه‌مندان به این رشته، کم و بیش، به آثار دورهٔ «باروك» گرفته تا دوره «کافونیك» گوش فرا داده اند. امروزه نیز بعضا و تا حدی که برایمان مقدور باشد، موسیقی به اصطلاح «فرامدرن» را می شنویم. سلیقهٔ ما برخی را می‌پسندد، و از برخی متنفر است. اما اگر در دانش هارمونی و کنترپوان، نهایتی باشد، غربی‌ها به اوج قلّه‌اش رسیده اند. آنها به دلیل این که این دانش، مستقیماً از فرهنگشان برگرفته شده، با کمی تحصیل به مراتب بالا می‌رسند. ولی آهنگسازان ایرانی، به دلیل اینکه فرهنگشان (که در آن از کودکی رشد کرده و شکل گرفته‌اند) کاملاً مغایر با فرهنگ غرب است، پس از این‌که عالی‌ترین مدارس غرب را هم می‌گذرانند، غالباً به سطحی می‌رسند که در ارکستراسیون غربی هنوز خام و مبتدی هستند. به راستی که وقتی مقایسه می کنیم، حتی آثار آهنگسازان دست هفتم(!) غرب از بهترین آثار تحصیل کرده ترین آهنگسازان ایرانی، به مراتب بهتر است. آنقدر بهتر که شنونده نمی‌داند چگونه با هم مقایسه شان کند. روشن است که آدمی در این اوضاع ترجیح می دهد که به آثار آهنگسازان درجهٔ چندم غرب گوش کند تا آثار عقب افتاده و مضحکی که به تقلید غرب ساخته شده است. این طبع بشر است که وقتی نوع بهتر و مرغوب‌تری از یك متاع موجود باشد، به سوی جنس نامرغوب نرود. البتّه آهنگسازانی که در این مقاله از آنان یاد کردم، به راستی با بهترین آهنگسازان غرب برابری می کنند، ولی مگر تعدادشان چند نفر است؟





● نیم نگاهی به رمان «شوخی»،
اثر میلان کوندرا

«شوخی»؛
تجسم عینی و تاریخی استعاره های کافکا...

● بلقیس سلیمانی

رمان «شوخی» سومین اثر نویسندهٔ صاحب سبك و اندیشمند چك، «میلان کوندرا» در سال گذشته به زبان فارسی برگردانده و منتشر شد. ترجمهٔ رمان زیبای «بار هستی» و مجموعهٔ نظریات این نویسنده در باب «هنر رمان» نیز قبلاً ما را با شیوه، نحوهٔ پرداخت ادبی و طرز تفکر او آشنا کرده است. به این دلیل خوانندهٔ ایرانی با ذهنیتی نسبتاً آماده مضمون و موضوع و ساخت رمان «شوخی» را ارزیابی می کند. «شوخی» نیز مانند رمان «بار هستی» بیش از هر امری بیان کنندهٔ ناکامی یك نسل در تلاشهایش برای برقراری نوعی جامعهٔ آرمانی در پرتو ایدئولوژی مارکسیستی است؛ سرگذشت شکست روشنفکران شرق اروپاست در رویارویی با نظامی توتالیتر و غاصب که تکیه بر ایدئولوژی مارکسیستی دارد. «شوخی» قصهٔ سرگشتگی و ابتذال و به پوچی رسیدن آدمهایی است که اسیر پنجهٔ پرقدرت سرنوشتی به ظاهر محتوم‌اند. سرنوشتی نفرت‌بار که بذر کینه و عدم اعتماد را همه جا می پراکند و انسان را در تنهایی حقارت‌آمیزی زندانی می کند. در این میان انتقام و نفرت انگیزه‌هایی برای اعمالی می شوند که در ساده نگری گمان می رود سیلی محکمی هستند بر دهان سرنوشت و تاریخ؛ حال آن که بیهودگی هر عمل در این عرصه، پیشاپیش انتقام و نفرت را مضحك جلوه می‌دهد. آیا رمان شوخی تنها یك بیانیهٔ سیاسی علیه دیکتاتوری استالینی است و یا حقیقتاً یك رمان به اصطلاح عاشقانه است؟ رمان شوخی، ضمن دارا بودن ویژگی سیاسی و تغزلی، افشاگر واقعیتهایی تلخ از یك دورهٔ تاریخی با شرایط اجتماعی ـ سیاسی خاص است، واقعیاتی که مورخین را توان پرداخت به آنها نیست، واقعیاتی تلخ و شوم از جنایاتی تاریخی که شاید تنها رمان می تواند آنها را بیان کند نه روایتگری خشك و رسمی مورخین. با این همه، این رمان نیز مثل هر رمان ارزشمند دیگری، بیان کنندهٔ موقعیت وجودی انسان است و به این تعبیر «شوخی» را نمی توان تنها به یك بیانیهٔ سیاسی ـ ادبی تنزل داد، اگرچه بیان کنندهٔ اوضاع اجتماعی و سیاسی یك دورهٔ تاریخی مشخص باشد. در حاشیه می توان گفت که تاریخ، اجتماع و سیاست موقعیتهای وجودی انسان است، موقعیتهایی که در آن انسان امکانهای وجودی خویش را به فعل می‌رساند، خواه این تجلیات پلیدیهای فکر و روح انسانی باشد، خواه رشادتها، مبارزات و ایثارها.

به این دلیل میلان کوندرا معتقد است که در کار خود از تاریخ، نه به عنوان دکوری برای وقایع خاص بل به منزلهٔ موقعیتی وجودی که بیان کنندهٔ امکانهای وجودی انسان است استفاده می کند. او در آثار خود براین نکته نیز تأکید دارد که جنسیت هم به نوعی بیان کنندهٔ موقعیتی از موقعیتهای وجودی انسان است. چنین است که لودویك (شخصیت اصلی رمان

شوخی) وقتی به همهٔ صاحبان دستهایی که برای بیرون کردن وی از دانشگاه و حزب بلند می‌شود می‌اندیشد، به این نتیجه می‌رسد که همهٔ آنان به همان راحتی که برای اخراج او از دانشگاه دست خویش را بلند کردند، می‌توانند برای صدور حکم اعدام او نیز چنین کنند؛ و این معادله حتی اگر جای طرفین عوض شود تغییری نمی‌کند. مثلاً لودویك با خود می‌اندیشد که اگر دوستانش و خود وی در موقعیت گروه مسلط می‌بودند آیا همان اعمال تکرار نمی‌شد، منتها برای دیگر یا دیگران؟ چنانکه قبلاً خود وی نیز سرنوشت کس یا کسان دیگری را به نحو مشابه رقم زده است؛ و یا «هلنا» (شخصیتی در رمان شوخی) در قضیهٔ اخراج دختری کارمند و به ظاهر خطاکار از رادیو و یا حتی «زمانك» در هر دو موقعیت متضاد (هم در مقام حاکم، هم در مقام محکوم).

به نظر می‌رسد که این نظرگاه میلان کوندرا در مورد تاریخ ریشه در نوعی تفکر لیبرالیستی دارد که تاریخ را عرصهٔ ظهور هر آنچه انسانی است می‌داند، چه خوب و چه بد. براساس این تفکر هر چیز و همه چیز در تاریخ انسانی است. اما از این نکته نباید نتیجه گرفت که انسان بر سرنوشت تاریخی خود سیطره دارد، چرا که اگرچه تاریخ عرصهٔ ظهور امکانهای انسانی است، اما گاه موقعیتهای پدید آمده توسط انسان خود شخصیتی فرافردی و واحد یافته و سازندهٔ خویش را در چنبره و سیطرهٔ خویش می‌گیرد. به این ترتیب است که گاه تاریخ بر جهنمی که برای ما پدید آورده است می‌خندد و گاه در فرآیندی شگفت به شوخی مضحکی تبدیل می‌شود. آن زمان که از ورای زمانها و غبارها بر تاریخ و حوادث آن نظر می‌افکنیم عظمتهای آن به حد خاطراتی بس رقیق تقلیل می‌یابند؛ و در رمان شوخی نسل بعد از زمانك و لودویك (دوشیزه بروتس) با فاصله داشتن از فجایع، هیچ چیز از دوران سیاه محاکمه‌های استالینی نمی‌داند. این گونه است که انسان خویش را و تاریخ انسان را فراموش می‌کند. به همین دلیل تمام تلاش لودویك این است که فراموش نکند، که نفرت را در درون خود زنده نگاه دارد، که خویش را و گذشتهٔ خود و سازندگان سرنوشت شوم خویش را به دست فراموشی نسپارد، اما فسوسا که چرخ گذرندهٔ زمان ردّ هرچیزی را گم یا کم‌رنگ می‌کند و گذشتهٔ لودویك نیز در گذر تند زمان به بیهودگی تاریخی رنگ می‌بازد و شوخی سرنوشت او با شوخی تاریخ پیوند می‌خورد، و از آنجاکه تاریخ سرنوشت لودویك ستودنی نیست آیا دیگر می‌توان با نگاهی ستایش‌آمیز به کل تاریخ دیده دوخت؟ لودویك نه به خاطر ارزشهای متعالی و مبارزات سیاسی بلکه صرفاً به واسطهٔ یك شوخی و اشتباه ـ در چنبره یك نظام استالینی ـ مفعول و مقهور سرنوشتی می‌شود که خود نساخته است:

«یك وقت من می بایست مرتب به خودم یادآوری می کردم که به دلیل شجاعتهای عملی، یا مبارزه فکری با افکار دیگران به گردان نشان سیاهها منتقل نشدم، نه، این سقوط ناشی از هیچ درام واقعی نبود، بیشتر مفعول سرگذشتم بودم تا فاعل آن، و هیچ ندارم که به آن ببالم مگر اینکه نکبت رنج و درد و بیهودگی را به چشم فضیلت نگریستن درست و عاقلانه باشد.» (ص۱۷۴ رمان شوخی)

آیا تاریخ تنها ساختهٔ عوامل عقلانی و منطقی انسان است یا اینکه به همان اندازه، عوامل غیرعقلانی، غیرمنطقی و احساسات نیز در ساختار تاریخ مؤثر است؟ «تاریخ هم چیز وحشتناکی است، غالبا در نهایت به زمین بازی‌یی برای نایخته‌ها و نارسیده‌ها تبدیل می‌شود ـ برای نرون جوان، ناپلئون جوان، انبوه بچه‌های متعصبی که احساسات تند و شدید ظاهری و ژستهای سادهٔ آنها ناگهان تغییر شکل می‌دهد و به یك واقعیت واقعی مصیبت بار تبدیل می‌شد.» (ص ۱۳۴ رمان شوخی) پس آیا از این دیدگاه، تاریخ نیز یك شوخی نیست؟ و آیا تاریخ نتیجهٔ ارتکاب یك سلسله اشتباهات اجتناب‌پذیر نیست؟

به تعبیری شاید بتوان رمان شوخی را تجسم عینی و نوین استعاره‌های کافکایی تلقی کرد. چرا که اگر کافکا ابعاد جادویی، مرموز و سیاه یك جامعهٔ توتالیتر را به نحوی رمزگونه بیان می‌کند، کوندرا این استعارهٔ پنهان را در تمام شئون جامعهٔ توتالیتری چك‌واسلواکی برهنه می‌سازد و نشان می‌دهد. اگر قهرمانان کافکا در شبکهٔ عجیب و پیچیدهٔ یك سلسله مناسبات قاهرانه گرفتارند و هیچ گونه توانی برای مقابله با سرنوشتی که برآنان مسلط است، ندارند و همواره از سوی نیرویی تا حدودی نامریی و فرافردی محکوم و مطرودند، آدمهای میلان کوندرا نیز در شبکهٔ پیچیده و در عین حال سرکش و جدی نیروهای جابر به سوی سرنوشتی مشکوك رانده می‌شوند. وجه مشترك قابل توجه دیگری که آثار کوندرا را به آثار کافکا نزدیك می کند نکته‌ای است که خود میلان کوندرا در کتاب «هنر رمان» در بارهٔ کافکا بیان می کند. وی معتقد است که در آثار کافکا همواره مجرم به جستجوی جرمی می‌رود که به دلیل آن محاکمه یا مجازات می‌شود. جالب این است که درونمایهٔ اصلی رمان شوخی همین امر است. لودویك قهرمان اصلی رمان شوخی و دیگر آدمهای این رمان که اسیر پنجه‌های قدرت‌اند و سرنوشت آنان برخلاف میل و ارادهٔ خودشان در مسیری خاص رقم می‌خورد، از آغاز ماجرا، همراه با انواع مکانیزمهای بیرونی که در صدد کشف جرم و اثبات آن برای آنان است، خود نیز جدالی پایان ناپذیر را برای کشف جرم خویش و در نتیجه پذیرش مجازات آغاز می‌کنند. آنها در این جدال گاه موفق به یافتن جرمی برای خویش می‌شوند تا کیفر و مجازاتی را که از جانب دستگاه محکوم‌سازی حاکم برایشان تعیین شده به راحتی پذیرا شوند (آلکسی این جرم را یافته و مجازات آن را به حق می‌داند) و گاه شخصیتی همچون لودویك مدت زمانی طولانی ـ حدود پانزده سال ـ در صدد یافتن این جرم و پذیرش آن است. البته گاهی دستگاه خودمحکوم‌سازی او جرم را موقتاً برایش محرز می کند و گاه هیچگونه جرمی را گردن نمی نهد: و این ویژگی او را از قهرمانان کافکا متمایز می‌سازد.

امر دیگری که قهرمانان کوندرا را به قهرمانان کافکا نزدیك می‌سازد، تعرض به انزوای آنان است. قهرمانان کوندرا نیز نمی‌توانند از تعرض و رخنهٔ نیروهای مسلط به زندگی شخصی و انزوای خود جلوگیری کنند و در نتیجه زندگی شخصی آنها چیزی جز ادامهٔ زندگی اجتماعی آنها محسوب نمی شود. به این ترتیب همه جا چشمهایی آنان را می کاود، حتی اگر این چشمها در مقطعی از زمان و تاریخ از آن نظام سوسیالیستی باشد که زندگی فردی و خصلتهای شخصی را در جهت آرمانی جمعی و در کلیتی فراگیرتر جذب و گرفتار کند. به این دلیل است که لودویك در جایی می خواهد از «کنار فرمان تاریخ» فرار کرده و به دامن زندگی عادی و روزمرگی پناه ببرد و شاید «لوسی» از همین جهت در زندگیش اهمیتی بیش از کسان دیگر می‌یابد، زیرا که با تاریخ و در تاریخ نیست. این مهم در مورد هلنا نیز که خود زمانی با چشمان سرد حزبی‌اش تا پنهانی‌ترین زوایای زندگی شخصی دیگران نفوذ کرده نیز صدق می‌کند. هلنا بعدها که خود سرنوشتی شبیه به محکومان می‌یابد، خواهان گریختن از این چشمهاست.

آخرین شباهتهای درونی آثار کوندرا با کافکا در این است که میلان کوندرا نیز مانند کافکا در مواردی موقعیتهایی کلی و فراگیر، همچون موقعیتهای تاریخی، سیاسی و اجتماعی را شکل گسترده و فراگیر موقعیتهای شخصی می‌داند و به عکس گاه موقعیتهای شخصی را برگرفته از موقعیتهای تاریخی می‌داند. مثلاً در «هنر رمان» داستان مبارزات زنی را در دوران محاکمه‌های استالینی نقل می کند که شیوه‌های استبداد استالینی در موردش کارگر نمی‌افتد، منتها خود این زن در مورد تنها فرزندش همان شیوه‌ها را پیاده می کند؛ و یا در رمان شوخی لودویك در جریان قضیهٔ مرگ آلکسی متوجه شباهت موقعیتهای کوچك و شخصی با موقعیتهای کلی و فراگیر می‌شود: جمعیتی که به موقعیت آلکسی می‌خندد یا موجب آزارش می‌شود، در موقعیتی کلی‌تر می‌توانست این نقش را عظیمتر عملی کند.

سخن کوتاه، چرا میلان کوندرا در رمان شوخی از شیوهٔ تك‌گویی درونی استفاده کرده است؟ به نظر می‌رسد شیوهٔ بهره گیری از این زاویهٔ دید بهترین شیوه برای بیان نظر میلان کوندراست که معتقد است تفکر در قلمرو رمان قیاسی است و کسی رأی یا نظری را تأکید یا تصدیق نمی کند؛ بنابر این احکام و قضایا نسبی است، چرا که هر کس از زاویهٔ دید خویش قضایا را می بیند. به همین جهت در رمان شوخی شخصیّت لوسی در تك‌گویی لودویك دارای ویژگیهایی است که در تك‌گویی کوستکا فاقد آن است، و یا برعکس. هرکس از پشت یك عینك خاص قضایا را می بیند. شخصی مثل لودویك با عینك سیاه بدبینی و نفرت و شخصی مثل کوستکا با دید ماورایی و مسیح‌وار؛ و هر کدام گوشه‌ای از حقیقت و واقعیت را از دهلیز ذهن خویش می گذراند و ما را در دریافت آن سهیم می کند. این با تفکر نسبی انگارانهٔ کوندرا به خوبی قابل درك است. اما این شیوه مانع از آن نمی شود که ما صدای نویسنده را از پشت سر شخصیتها نشنویم که البته این دخالت یا حضور نویسنده را در رمان شوخی به مراتب کمتر از رمان «بار هستی» می‌توان یافت. در رمان «بار هستی» نویسنده گاه چنان شخصیت فاضل مآبانه‌ای از خویش نشان می‌دهد که خواننده‌ای را که تا حدودی به نقل و روایت داستان اهمیّت می دهد دچار خستگی و ملال می کند. اما در رمان شوخی گاه حضور نویسنده را می توان از روی لحن کلام تشخیص داد، که با لحن کلی داستانی یا تك‌گویی شخصیتها تفاوت دارد.

● آشنایی با
نمایشنامه نویسان معاصر جهان

دورنمات ودلاوری انسان

● ترجمه و تالیف: چیستا یثربی



«جهان در نظر من یک هیولاست، یک معمای سرگیجه آور که نباید در برابر آن تسلیم شد!»*

«فردریش دورنمات» چه از لحاظ کیفی و چه کمّی، برجسته ترین نمایشنامه نویس معاصر سوئیس به شمار می رود. او سبک خاص خود، یعنی کمدی گروتسک را اینگونه تعریف می کند: «این یک شکل بیانی در قالبی تند است، و ما را قادر می سازد که تناقضات را به گونه‌ای فیزیکی ادراک کنیم، شکلی برای چیزهای بی شکل و چهره ای برای بی چهرگان پیدا کنیم». او در کتاب «مسائل تئاتر» (۱۹۵۵) که یکی از مهم ترین آثار نمایشی پس از جنگ محسوب می شود، اساس نمایشی آثارش را توضیح می دهد و بسیاری از نظریات خود را مدیون آثار درام نویسانی چون «آریستو فان»، و «ثورنتون وایلدر» می داند. دورنمات معتقد است که تنها کمدی می تواند جهان پیچیده و در حال اضمحلال ما را توصیف کند، چون مضمون تراژدی، کیفیت طرح و بررسی جامعه ای با قوانین اخلاقی معین، گناه فردی و احساس مسئولیت است. مفاهیمی که از نظر دورنمات، در جوامع پیچیده و مبتنی بر تکنولوژی امروز جایی ندارد.

هرچند که دورنمات از تکنیک های تئاتر برشت، بسیار تأثیر پذیرفته است، ولی ایجاد تغییر در جهان را منکر می شود. او از این لحاظ بدبین به شمار می رود، ولی با این همه، کناره گیری و تسلیم را نمی پذیرد و به همین دلیل، انسان را به عنوان یک موجود دلیر به تصویر می کشد. موجودی که علی رغم آگاهی اش از این واقعیت که ایثار و قهرمانی های فردی، در روند اجتماع نقشی ندارند، باز هم شجاعت نشان می دهد و مسئولیت گذشتهٔ خود را می پذیرد.

قهرمانان دورنمات، همگی نشانه هایی از این دلیری را دارا هستند. «آلفرد ایل» در «ملاقات بانوی سالخورده» وضع یک قهرمان را به خود می گیرد. هرچند مرگ او در نهایت نمی تواند جامعه و جهان را نجات دهد. در پایان نمایش، مردم شهر آوازی دسته جمعی را در ستایش معبود خود، پول، سر می دهند و به نظر می رسد که مرگ آلفرد چیزی را در آنها تغییر نداده است.

«رومولوس» نیز در نمایش «رومولوس کبیر» به همین طریق، اهمیت پیدا می کند، زمانی که از کار حکومت کناره می گیرد و محکوم می شود که جریان تاریخ را برخلاف امیال و آرزوهای خود تماشا کند. در «فیزیکدانها» دورنمات، بار دیگر به این دستمایه روی می آورد. پیام نمایش این است: در جهانی که توسط سیاستمداران تشنهٔ قدرت اداره می شود: علم می تواند خطرناک باشد. هرچند که فداکاری فردی دانشمندان، نمی تواند مانع پیشرفت دانش شود.

دورنمات نمایشنامه نویسی را با نگارش دو نمایش «نوشته شده» یا (آن نوشته شده است) و «مرد کور» آغاز کرد. مضمون هر دو این نمایشها جستجوی خدا توسط انسان است و در عین حال حاوی عقاید اساسی دورنمات در بارهٔ تئاتر هستند.

منتقدان، تئاتر دورنمات را، تئاتر تناقض و گروتسک» می دانند. زمانی که طنز سیاه و شوخیهای تکان دهنده، در اوایل دههٔ شصت رایج بود، عده ای تصور می کردند این وضع یک نوع بی حسی و بی عاطفگی آزاردهنده را در نسل جوان پدید آورد. ولی توانایی خندیدن به رنج و مرگ می تواند به نوعی، افزایش حساسیت را نشان دهد. ما در عصری زندگی می کنیم که ممکن است در تمام عمر خود، از نزدیک، حتی یک جسد هم نبینیم و با این حال هر شب در اخبار، گزارش مرگ و کشته شدن هزاران نفر را بشنویم. در عصر ما، پاسخهای قراردادی به رنجهای جهانی، دیگر کافی و مناسب به نظر نمی رسند. در گیرودار این سردرگمی، خنده می تواند، نوعی رهایی و تسکین را به همراه آورد و به همین دلیل «گروتسک» که «حاصل

■ منتقدان،
تئاتر دورنمات را تئاتر تناقض
و گروتسک می دانند.

■ سبک خاص
تئاتر دورنمات، کمدی
گروتسک است.

کشاکش تضادهای ناگشوده است»[1] و همزمان مفهوم خنده و وحشت را در خود نهفته دارد. بیش از هر سبک دیگر، می تواند برای تئاتر امروز مناسب باشد. «فیلیپ تامپسون» بارزترین خصیصهٔ گروتسک را، عنصر ناهم آهنگی می داند. «این ناهم آهنگی می تواند از کشمکش، برخورد، و تلفیق شدن ناجورها ناشی شود»[2]. دورنمات، جهان را به ماشینی تشبیه می کند که با سرعتی مرگ آفرین در حال حرکت است. در چنین وضعی دورنمات مخالف نجوا کردن داستانهای سرگرم کننده در گوش راننده است و تلاش برای پیاده شدن را نیز بی فایده می داند. به نظر او، ترس، و مهم تر از همه، عصبانیت، باید دهان راننده را پاره کند و این همان ویژگی گروتسک است یعنی در ذات دوگانهٔ خویش، «قابلیت خنده و آنچه را که با خنده دمساز نیست، یك جا جمع دارد»[3].

گروتسک، تأثیر خود را، مدیون ضربهٔ ناگهانی است که به مخاطب (تماشاگر) وارد می شود. «تامس کرامر» گروتسک را احساس اضطراب ناشی از مضحکه ای می داند که به افراط کشیده شده است[4] و این اساسی ترین ویژگی نمایشنامه های دورنمات است. او معتقد است سئوالهای آزاردهنده در مورد اتومبیل و یا تقاضا برای توقف یا تغییر جهت آن، تأثیر اندکی دارد و نمی توانند راننده را از وضعی که دچار آن شده، نجات بخشند. به همین ترتیب تئاتری که با موضوعاتی مثل نازیسم و یا تغییر و تحولات سیاسی جهان سروکار دارد، نمی تواند با ویژگیهای نمایشهای تراژیك یا درام بر تماشاگر تأثیر بگذارد. جهان با سرعت سرسام آوری در حرکت است و آنچنان پیچیده شده است که راه حلهای سابق نمی تواند برای توقف و یا تغییر دادن مسیر آن، کارساز باشد، در اینجا تنها گروتسک و مضحکه می تواند ذات متناقض جهان را به ما بنمایاند و در همین خنده، ما را بترساند و به فکر وادارد.

ولی یك چیز را نباید فراموش کرد. از نظر دورنمات، جهان ممکن است گروتسك باشد، ولی به هیچ وجه پوچ نیست. تفاوت این دو در آن است که گروتسك هنجار و قاعده ای را برای جهان در نظر می گیرد، ولی پوچی، منکر تمام هنجارهایی می شود که تاکنون وجود داشته، یا خواهند داشت.

دورنمات را، نویسندهٔ تناقضات می دانند. او به درهم ریختگی و بی نظمی جهان، آگاه است، ولی در عین حال می کوشد که به آن، معنا دهد و از بی نظمی، نظم بیافریند. او از عدم توانایی فرد در جامعه اطلاع دارد، با این همه، شجاعت و دلاوری را در فرد، ستایش می کند، خود او در این باره می گوید:

«جهان از چنگ من فرار می کند و من نمی خواهم که آن را در یك تز یا نظریه پیدا کنم. جهان سراسر آشفتگی، است، هیولایی است که نباید به آن تسلیم شد... دنیای امروز را به سختی می توان در قالب نمایشهای تاریخی شیلر، روی صحنه آورد. ما امروز، قهرمان تراژیك نداریم، تنها تراژدیهایی داریم که توسط قصابان بزرگ به روی صحنه می آیند و با ماشین چرخ گوشت حمل می شوند...»[5].

بسیاری از منتقدان بر این باورند که دورنمات به طور ناگهانی سبك خاص کمدی گروتسك خود را پیدا نکرد، بلکه تدریجاً به آن رسید. نمایشنامه های اولیهٔ او در مقایسه با نمایشنامه های بعدی اش، از نظر ادبی سنگین تر هستند و بیشتر مرهون اکسپرسیونیسم و حتی سبك باروك در تئاتر به نظر می رسند و موضوعات آنها بیشتر به ظواهر واقعیات مربوط می شود. همچنین یك عنصر مذهبی قوی را در خود نهفته دارند و این شاید محصول تربیت دورنمات در یك خانوادهٔ مذهبی باشد. چون پدر او یك پیشوای روحانی فرقهٔ «لوتر» بوده است.

موضوع نمایشنامهٔ «مرد کور»، بی اطلاعی یك دوك کور از انهدام کشورش در طول جنگهای سی ساله است. این نمایش و نمایش «نوشته شده» به شکلی واضح نارضایتی نویسنده را از اوضاع آشفتهٔ جامعهٔ خود بیان می کردند و به همین دلیل، مخالفت پلیس را برای اجرا به دنبال داشتند: شاید تجربیات حاصل از اجرای این دو نمایش بود که دورنمات را به سوی سبك مورد علاقه اش، یعنی کمدی گروتسك رهنمون کرد. سبکی که در آن، ادبیات بر نمایش سنگینی نمی کند و حرف ها به گونه ای غیرمستقیم، اما با تأثیر بیشتر و ضربه ای کاری تر، بیان می شود.

دورنمات درسال ۱۹۵۲، نمایشنامهٔ معروفش «ازدواج آقای می سی سی پی» را نوشت حرف این نمایش این است که انسان وقتی به طور کامل از یك نظریهٔ انتزاعی و مجرد، اطاعت می کند، چگونه به تدریج به یك موجود ماشینی، تبدیل می شود.

نمایشنامهٔ بعدی او «فرشته ای به بابل می آید» نام دارد، این نمایشنامه به ناممکن بودن عشق پاك و خالص در روی زمین می پردازد و سرشت بشر را مورد سئوال و بررسی قرارمی دهد. این نمایشنامه، یك کمدی سمبولیك است که در آن فرشته ای، دختری جوان را به زمین می فرستند تا عشقی خالص و به دور از خودخواهی را به «آککی»، یك گدای بابلی عرضه کند. آککی از نظر اجتماعی، یکی از حقیرترین مردان جهان است و به همین دلیل او برای پذیرش عشق پاك دختر در نظر گرفته شده است. درست در همان روز، پادشاه بابل، که رفاه مملکت خود را توسط گدایان، مورد تهدید و آسیب می بیند، تصمیم می گیرد که لباس پارهٔ گدایان را بپوشد و آککی را به یك مسابقهٔ گدایی دعوت کند. با این شرط که اگر آککی در این مسابقه، شکست بخورد، باید حرفهٔ گدایی را ترك کند.

پادشاه مسابقه را می برد و آککی لقب حقیرترین مرد جهان را به او می دهد. موقعی که «کورابی» دخترکی که از طرف فرشته به زمین فرستاده شده، سر می رسد، پادشاه را در لباس مبدل نمی شناسد و با تصور اینکه آککی است، دل به او می سپارد. به این ترتیب، دخترك به پادشاه تعلق پیدا می کند و به جای آککی، نمرود، یك پادشاه عزل شده را به دست می آورد. پادشاه قبل از اینکه بفهمد چقدر دخترك را دوست دارد، اورا با نمرود عوض می کند. لکن بعد متوجه می شود که سخت به دختر دل بسته است. مردم که این وضع را می بینند، تقاضای ازدواج دخترك و پادشاه را دارند. اما «کورابی» توضیح می دهد که او از بهشت برای یك گدا فرستاده شده است و تنها زمانی می تواند با پادشاه





■ دورنمات، هرچند نویسنده‌ای بدبین به شمار می‌رود، ولی تسلیم و کناره گیری را نمی‌پذیرد و انسان را به عنوان یک موجود دلیر به تصویر می‌کشد. او هرگز به پوچی روی نمی‌آورد.

■ دورنمات معتقد است که تنها «کمدی» می‌تواند جهان پیچیده و در حال اضمحلال ما را توصیف کند.

عروسی کند که پادشاه هویت یك گدا را بپذیرد و تا آخر عمر، در لباس یك گدا زندگی کند، ولی پادشاه مغرورتر از آن است که این درخواست را بپذیرد و کورابی هم حاضر نیست ذات الهی خود را به خاطر ملکه شدن از دست بدهد. به این ترتیب پادشاه، دختر را به خاطر دارا بودن قدرت سیاسی از دست می‌دهد و آنگاه مردمش را وامی‌دارد که یك برج بنا کنند. برجی آنقدر بلند که لعنت و نفرین او را به دشمنش در بهشت برساند و آککی و کورابی نیز با یکدیگر از شهر خارج می‌شوند. یکی از معروفترین نمایشنامه‌های دورنمات، «ملاقات بانوی سالخورده» نام دارد که یك تراژدی کمدی است. «کلر زاخاناسیان» زنی ثروتمند، به شهر زادگاهش «گولن» بازمی‌گردد و مردم شهر، به امید اینکه ملاقات این بانوی سالخورده، ثروت و سود مالی را برای شهر به ارمغان می‌آورد، بی‌صبرانه در انتظار او هستند. اما به زودی معلوم می‌شود «کلر» نه برای صدقه و خیرات، که برای انتقام، به شهر خود بازگشته است و از مردم می‌خواهد که نامزد سابق او، آلفرد را اعدام کنند تا عدالت برقرار شود. چون آلفرد، سالها پیش، اورا به خاطر یك دختر ثروتمندتر، رهاکرده است و باعث بدبختی و دربه‌دری او شده است. کلر اینك ثروتمند و مقتدر باشوهر هفتم خود ازراه رسیده است و تقاضای اجرای عدالت را از مردم شهر دارد. مردم در ابتدا از تقاضای او حیرت‌زده می‌شوند، ولی به تدریج توجیهاتی برای خاموش کردن ندای وجدان خود پیدا می‌کنند و به این نتیجه می‌رسند که وضعیت اقتصادی شهر بر همه چیز مقدم است و به این ترتیب به تقاضای کلر تن می‌دهند و آلفرد را گناهکار و مستحق مجازات مرگ می‌شمارند...

❋ ❋ ❋

«فردریش دورنمات» (Friedrich Dürrenmatt)

نویسنده و نمایشنامه‌نویس سوئیسی در ۵ ژانویهٔ ۱۹۲۱ در «کونول فینگن» (Konolfingen) به دنیا آمد. او پسر یك کشیش لوترین بود و در یك محیط روشنفکری رشد کرد. ذوق هنری را از سنین پایین نشان داد و در دوازده سالگی در یك مسابقهٔ طراحی برنده شد. در ادبیات، الهیات، فلسفه و علوم تحصیل کرد و در ۱۹۴۳، اولین نمایشنامهٔ خود به نام «کمدی» را نوشت که هرگز چاپ و اجرا نشد. نمایشنامه‌های مهم او عبارتند از:

رومولوس بزرگ (۱۹۴۹)، ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی (۱۹۵۱)، فرشته‌ای به بابل می‌آید (۱۹۵۳)، ملاقات بانوی سالخورده (۱۹۵۶)، فیزیکدانها (۱۹۶۲)، شهاب (۱۹۶۶)، فرانك پنجم (اپرای موزیکال ـ ۱۹۵۹)، شاه یوهان (اقتباس ۱۹۶۸) و...

از دورنمات داستانهای کوتاه و نمایشنامه‌های رادیویی فراوانی نیز به چاپ رسیده است. از نمایشهای مهم رادیویی او می‌توان به گفتگوی شبانه (۱۹۵۱)، قاضی و جلادش (۱۹۵۷)، استرانیستکی و قهرمان ملی (۱۹۵۲) غروب آخر پاییز (۱۹۵۶)، پنچری (۱۹۵۵) و... اشاره کرد.

فردریش دورنمات را هرچند یك نمایشنامه‌نویس بدبین به شمار می‌آورند، ولی نباید فراموش کرد که او هرگز به پوچی روی نمی‌آورد. به نظر دورنمات، جهان در کود مدفون شده است و امیدی برای پاك کردن آن نیست، ولی با این حال هرکسی می‌تواند، بخش کوچکی از جهان، یعنی سهم خودش را از زندگی، به یك باغ حاصلخیز و مصفا تبدیل کند. هرکسی در برابر زندگی خود مسئول است. باید از میان کود و گل و لای، باغ سبز خود را بیرون کشید و این از نگاه دورنمات، دلیل آفرینش ماست.■

پی نویس

● ۵ و Dürrenmatt, problems of Theatre (1955)

۱ و ۲ و ۳ و ۴ ـ گروتسك در ادبیات ـ فیلیپ تامسون ـ ترجمه غلامرضا امامی ـ ۱۳۶۹

منابع :

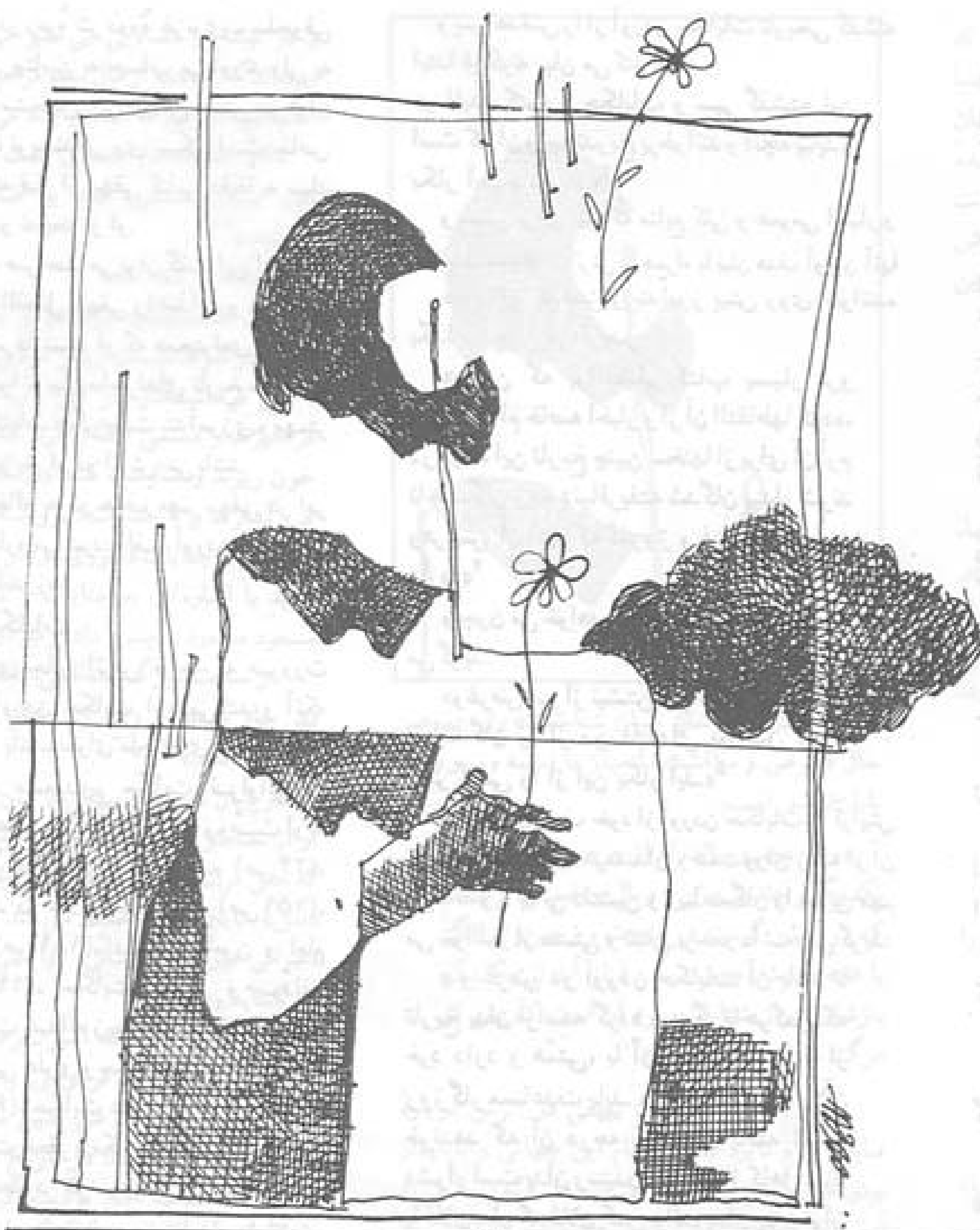
1- World Drama. - Vol 1.

2- German Theatre Today - Micheal Patter.

بزرگمردی...

حکایات و پندیات در تاریخ بیهقی

رمضان شعبانی - آمل



اشاره:

بیهقی، با نبوغی کم‌نظیر، تاریخ را صرفاً گزارش‌گری از فتوحات و زندگانی شاهان نمی‌دانست. او، با بینشی کمابیش اخلاقی و نسبتاً پویا به تاریخ می‌نگریست.

این مقاله، شرح دیدگاه اخلاق گرایانهٔ **بیهقی** دربارهٔ تاریخ است. نویسنده، حکایات اخلاقی و جملات حکیمانهٔ **بیهقی** را نقل کرده است که برای آشنایی با نحوهٔ تفکر و منش و روش تدوین تاریخ **بیهقی**، برای محصّلان و دانشجویان و علاقه‌مندان، جالب توجه است.

بر اهل فضل و علم و ادب پوشیده نیست که روستازادهٔ حارث‌آباد بیهق ـ بوالفضل ـ را «تاریخ پایه‌ای» است که همانند وی در ادب پارسی نیست و وی را کتابی است به نام **تاریخ مسعودی** و بنامٔ به **«تاریخ بیهقی»**. تاریخی که از امهّات ادب ماست و این را دلیل نه گزارش تاریخ چون پیشینیان است که مردی دبیر وجهاندیده و سرد و گرم زمانه چشیده را ذوق آن نیست که شرح حوادث حاکمان جبّار و عمّال غدار و امرای مکّار زمان خویشتن را و نیز صرفاً کیفیت لشکرکشی‌ها و جنگیدنها و طعم تلخ و شیرین شکست‌ها و پیروزیها و عزل و نصبها و اخذ خراجها و غیره را بنگارد؛ بلکه چنو مردی را هدفی دیگر است و **بیهقی** در عین حالی که چنین موضوعاتی را در تاریخش آورده، هدفی والاتر و برتر داشته است.

مورّخان ـ و بهتر است گفته شود «وقایع نگاران» ـ قبل و بعد از **بیهقی** را رسم براین بود که آن چیزی را می‌نگاشتند که بیستگانی دهندگانشان می‌خواستند تا هم آنها را بفریبند و هم کیسهٔ خود را از دینار و درهم آغشته به خون بی‌گناهان ولایات پر نمایند. در نظر آنها مهم این بود، نه آن چیزی که از سواد به بیاض آورده می‌شد.

اکثر گزارشنامه‌های موجود قبل و بعد از**بیهقی** را چنین انباشته‌اند، چرا که شاه و امیر و وزیر چنین می‌خواست و به تبع نویسنده؛ و اگر نه چنین بود پس چه شده است که تمام نگاشته‌ها ـ نه تنها تاریخ گونه‌ها که کتب اخلاقی و تربیتی نیز ـ به حاکمی جبّار اهدا شده است ولی **بوالفضل** را ـ چنانکه از قرائن پیداست ـ نه تربیت چنین بود نه ارادت. تاریخ بوالفضل از سویی چون تواریخ دیگران است در بیان تمام شئون حکومت و سلطنت، چون بر تخت نشستن امیر و عزل دیگری و تهیهٔ مقدمات لشکرکشی و شکست و پیروزی و غیره، امّا چه شده است که تواریخ دیگر یا تماما از یادها رفته‌اند و یا کور سویی از دور بر صحیفهٔ روزگار می‌تابانند، در حالی که **بیهقی** را تاریخ چون مهر درخشانی است که از فلق تا شفق جلوه‌گری و طنّازی خاصّی دارد و نه تنها در اذهان ماندگار شده که هر روز مشتاقانی بیش از پیش به دور خود جمع می‌کند تا بهره‌ها یابند و پندها گیرند و به کارشان آید؛ و این همان رازی است که تاریخ روستازادهٔ بیهق بوالفضل را ـ چون شاهنامهٔ حکیم ـ زنده و پویا نگه داشته است.

بوالفضل اگر چه در تاریخ خود به ظاهر زندگی نیمه سیاسی و سیاسی **مسعود محمود** را می‌نگارد ولی این تمام هدف او نیست و شاید نه هدف اصلی او؛ که **بیهقی** در جای جای کتاب خود هر جا که ضرورتی بیند زبان فصیح و شیوای خود را با کلامی بلیغ به هم می‌آمیزد و در میدان نصحت و خیرخواهی می‌جهاند و دراین راه از هیچ جهدی دریغ نمی‌کند و تیغ پند او همگان را وحتی خود وی را از دم می‌گذراند.

بیهقی مردی است جنگ و جهاندیده و کتاب خوانده و از اخبار خلفاء و سلفاء آگاه و دبیری سلاطینی چون **محمود** و **مسعود غزنوی** و جانشینان او را عهده‌دار بوده است و چنان که همگان را مقرّر است دبیری را شرایط چنان سخت بود که هرکس را به این مُهم نمی‌گماردند و **بیهقی** از معدود افرادی بود که در عنفوان جوانی به این مهم گمارده شده بود. و این ـ دبیری ـ نیز از دلایل بسیار بزرگی بود که اثر بیهقی را جاودان نموده است: اثری دارای سبک خاصّ شخص بیهقی.

اگرچه متخصصین فنّ سبک‌شناسی نثر ادب

پارسی، نثر او را در زمرهٔ نثر دورهٔ غزنوی ـ سلجوقی اوّل و بعضاً نثری بینابین به حساب می آورند ولی به سبب ویژگیهای مشخص اثر بیهقی، حتی می توان ادعا کرد که سبک نویسندگی وی سبکی است خاص خودش؛ چرا که نه قبل از بیهقی کتابی دقیقاً به سبک نثر او نوشته شد و نه بعد از او.

اما آنچه که به صراحت می توان گفت این است که آنچه را که اثر بوالفضل بیهقی را جذاب و خواندنی کرده است، نه صرفاً سبک او که «محتوا»ی نگارش اوست؛ و این محتوا نه بیان ماجراهای تاریخ مسعودی است که شرح حکایات دیگر جهت پندآموزی و مهمتر از آنها پندیات صریح او در اثرش می باشد.

پس در این مقاله به دو هدف مهم بیهقی در امر نگارش اثرش اشاره می شود: الف) آوردن حکایات، ب) بیان پندها و اندرزها.

الف) آوردن حکایات

بیهقی در جای جای اثرش هرجا که ضرورت ایجاب کند، از آوردن حکایت ابا نمی کند و آنکه تاریخ او را خوانده باشد، سوای ماجراهای مختلف تاریخ غزنوی و اغلب مسعودی، حکایت فراوانی را در اثرش می بیند. چون حکایات: هارون و وصیّت او به فضل ربیع و غلبهٔ مامون بر محمد زبیده (ص۲۴)، حکایت نصراحمد در علاج خشم خود (ص۱۵۹)، حکایت افشین (ص۱۸۹)، داستان مأمون و امام رضا«ع» (ص۱۹۰)، حکایت افشین و بودُلَف (ص۲۲۰)، حکایت عبداله زبیر (ص۲۳۶)، حکایت فضل برمکی و یحیی علوی و حکایت هدیهٔ علی عیسی به هارون (ص۶۴۰)، حکایت عمرولیث در مرگ فرزند (ص۶۹۸)، حکایت جعفر برمکی (ص۲۴۰)، حکایت سپاه سالاری محمود غزنوی برای سامانیان (ص۲۴۶)، حکایت سبکتگین و رفتار او با آهوی (ماده ص ۲۴۹)، حکایت (بزرجمهر ص۴۷۲)، حکایت ابوالمظفر برغُشی (ص۴۹۴)، حکایت هارون با دو زاهد به نامهای ابن سَماك و ابن عبدالعزیز (ص۷۳۶)، حکایت منصور نوح سامانی (ص۹۷۳) و حکایت خوارزمشاه ابوالعباس (ص۱۱۰۰).

این است که بیهقی می‌داند که با آوردن این همه حکایتها در اثر ادبی ـ تاریخی خود ممکن است خوانندهٔ کم اشتیاق اثر خود را ملول وخسته کند و به همین دلیل ابتدا در تطویل اثر خود و اطالهٔ کلامش می گوید:

«در دیگر تواریخ چنین طول و عرض نیست که احوال را آسانتر گرفته‌اند و شمّه‌ای بیش یاد نکرده‌اند امّا چون این کار پیش گرفتم، می‌خواهم که داد این تاریخ به تمامی بدهم و گرد زوایا و خنایا بر گردم تا هیچ چیز از احوال پوشیده نماند و اگر این کتاب دراز شود و خوانندگان را از خواندن ملالت افزاید، طمع دارم به فضل ایشان که مرا از میرمان نشمرند که هیچ چیز نیست که به خواندن نیرزد که آخر هیچ حکایت از نکته‌ای که بکار آید، خالی نباشد.»[۱]

و دیگر جای گوید:

«سخن اگرچه دراز شود از نکته و نادره خالی نباشد.»[۲]

و پس هدفش را از آوردن حکایات تاریخی گذشته ابتدا اینگونه بیان می کند که:

«و فایدهٔ کتب و حکایات و سیر گذشته این است که آن را به تدریج برخوانند و آنچه بباید و بکار آید، بردارند.»[۳]

و سپس برای این که منابع کلی و عمومی اخبار و حکایات منقول در اثرش را همراه با بیان هدف آوردن آنها در بیانی پندامیز و پندآموز پیش روی خواننده بگذارد، چنین می گوید:

«و من که بوالفضلم کتاب بسیار فرو نگریسته‌ام خاصه اخبار و از آن التقاطها کرده، در میانهٔ این تاریخ چنین سخنها از برای آن آرم تا خفتگان و به دنیافریفته شدگان بیدار شوند وهرکس آن کند که امروز و فردا او را سود دارد.»[۴]

و چون می خواهد از خود نفعی به دیگران برساند، می گوید:

«وغرض من از نبشتن این اخبار آن است تا خوانندگان را از من فایده‌ای بحاصل آید و مگر کسی را از این بکار آید.»[۵]

و در پایان هدف خود از آوردن حکایات را آرایش تاریخ و بهره‌وری خردمندان و همت‌وران زمانه از آن می‌داند و با بیانی دلنشین و زیبا همگان را به این مهم می‌خواند و از سستی و تنبلی برحذر داشته، می گوید:

« و غرض در آوردن حکایات آن باشد تا تاریخ بدان آراسته گردد و دیگر تا هرکس که خرد دارد و همّتی، با آن خرد یار شود و از روزگار مساعدت یابد. و طبع خویش را بر آن خونذهد که آن درجه که فلان یافته است، دشوار است بدان رسیدن؛ که کند و کاهل شود یا فلان علم که فلان کس داند، بدان چون توان رسید؛ بلکه همت برگمارد تا بدان درجه و بدان علم برسد که بزرگ عیبی باشد مردی را که خدای عزّ و جَل بی‌پرورش، داده باشد همتی بلند و فهمی تیز و وی تواند که درجه‌ای بتواند یافت یا علمی بتواند آموخت و تن را بدان ننهد و به عجز باز گردد.»[۶]

ب) بیان پندها و اندرزها

بیهقی مردی است دبیر و کتاب خوانده و کتاب را نه فقط از آن روی خوانده است تا صرفاً اطلاعاتی را کسب نماید، بلکه هدف دیگرش از خواندن کتاب آن است که هم خود از گردش دور فلك که آدمی را خرد می کند، پندی بیاموزد و هم آن را بیاموزاند.

بیهقی از گروه نویسندگانی نیست که جنایات فرد یا افرادی را عین فضیلت و یا حتی برتر از آن بداند بلکه تیغ تیز قلم پندآموز او همگان را در می نوردد و از دم می گذراند و در کنار این پندآموزی از بیان زشتی های افراد هرچند دوست دوران کهولت او باشد، خودداری نمی کند. آنجا که دربارهٔ میکائیل داماد ایاز ـ محبوب محمود ـ پس از دشنام گوییش به حسنك وزیر داد سخن می دهد که:

«چون دوستی زشت کند چه چاره از بازگفتن؟»[۷]

و آنجا که خود مقصر و گناهکار بوده است، صریحاً و بدون هیچ اغماضی بدان اعتراف می نماید؛ زمانی که کار او نابسامان شد:

«و بماند کار من بر نظام و این استادم مرا سخت عزیز داشت و حرمت نیکوشناخت تا آن پادشاه بر جای بود و پس از وی کار دیگر شد که مرد بگشت و در بعضی مرا گناه بود.»[۸]

و در این رهگذر است که در جای جای کتاب و به مناسبت، زبان پند می گشاید در حالی که تمام این پندیات برگرفته بیهقی از گردش زمانه و شناخت بسیار نیك آن است و براساس همین شناخت است که چنانکه بایستهٔ فردی چون اوست دنیا را معرفی می کند؛ چون خود زمانی از زمانه شکر یافته بود و دیگر زمان زهر، گاهی پیراهن نعمت پوشیده بود و زمانی آزمودهٔ محنت:

«فصلی خوانم از دنیای فریبندهٔ به یك دست شکر پاشنده و به دیگر دست زهر کشنده، گروهی را به محنت آزموده و گروهی را پیراهن نعمت پوشانیده.»[۹]

و چون خود خردمندی مجرب است، دیگران را که خردورند می آگاهاند که:

«تا خردمندان را مقرر گردد که دل نهادن بر نعمت دنیا محال است.»[۹/۱]

و چون می‌داند که **«دل نهادن بر نعمت دنیا محال است»** دامن قناعت فراهم می چیند و به داده خرسند است:

«خردمند آن است که دست در قناعت زند که برهنه آمده است و برهنه خواهد گذشت.»[۱۰]

و دیگر جای نیز در معنی قناعت گوید:

«و بزرگا مردا که او دامن قناعت تواند گرفت و حرص را گردن فروتواند شکست.»[۱۱]

و چون مردی «کتابخوانده» و جهاندیده است و بی‌وفایی دنیا را دربارهٔ ابرشوکتان گذشته خوانده و شنیده است و چون در خدمت سلاطین غزنوی عمر سپری کرده است و بی وفایی روزگار را در حق آنها نیز مشاهده نموده است، این چنین پند می‌دهد که:

«و این جهان گذرنده را خلود نیست و همه بر کار وانگهیم و پس یکدیگر می‌رویم و هیچکس را اینجا مقام نخواهد بود.»[۱۲]

و همینجاست که چگونه زیستن را می آموزد:

«چنان باید زیست که پس از مرگ دعای نیك کنند.»[۱۲/۱]

و چون جهان را این گونه ناپایدار می یابد، فریاد برمی آورد که:

«احمق کسی باشد که دل در این گیتی غدار فریفتگار بندد و نعمت و جاه و ولایت او را به چیز شمرد و خردمندان بدو فریفته نشوند.»[۱۳]

و چون فتنه گری ها و فریبکاری های ارباب مناصب و اصحاب ممالك را می بیند و خیانتهای نهانی ای که در حق یکدیگر روا می‌دارند، همگان را از روز قیامت ـ که از اذهان فتنه گران روزگار زدوده شده ـ و آشکارا شدن رازها در آن عرصه جانکاه آگاه می سازد؛ روزی که کسی «مرکس را نایستد» مگر کسی که با قلبی سلیم به سوی ابدیت رود:

« و بسا رازا که آشکارا خواهد شد روز قیامت «یوم لاینفع مال ولابنون الامن اتی الله بقلب سلیم.»[۱۴]

و اگرچه به قیامت و افشای رازها در آن روز معترف

است و بدان آگاهی می‌دهد، ولی براساس آنچه که خوانده است و به عیون دیده است، می بیند که چه بسا خائنانی که سزای خیانت خود را هم در این جهان می‌بینند: آنجا که «احمد نیالتگین» فرد برکشیدهٔ مسعود غزنوی به اغوای دیگران بر مخدوم خود خیانت می‌کند و سزای خیانت خود را با بریده شدن سرش بوسیلهٔ «تلك هندو» و بدستور «مسعود» می بیند، چنین داد سخن می‌دهد که:

«و اینك عاقبت خائنان و عاصیان چنین باشد و از آدم علیه‌السلام تا یومناهذا بر این جمله بود که هیچ بنده بر خداوند خویش بیرون نیامد که نه سر بباد داد.»[15]

و در کنار آن فتنه گریها و فریبکاریها و این خیانتها، ناگهان گردش فلكِ آسیاب‌گون را با صدایی رسا در گوش دل و جان جهانیان طنین‌انداز می‌سازد و پس از آن که کار «اریارق» و «غازی» دو سپاه سالار بزرگ محمودی ـ مسعودی بپایان آمد، چنین فریاد می‌دارد:

«و اینك عاقبت کار دوسپاه سالار کجا شد؟ همه به پایان آمد چنانکه گفتی هرگز نبوده است و زمانه و گشت فلك به فرمان ایزد ـ عزّ ذکره ـ چنین بسیار کرده است و بسیار خواهد کرد.»[16]

و بلافاصله در برابر گشت فلك، وظیفهٔ خردمندان را چنین گوشزد می کند که:

«و خردمند آن است که به نعمتی و عشوه‌ای که زمانه دهد، فریفته نشود وبرحذر می‌باشد از بازستدن که سخت زشت ستاند و بی‌محابا.»[16/1]

و سپس پراکندن تخم نیکی و نیکی کاری را فریاد می‌آورد که:

«و در آن باید کوشید که آزادمردان را اصطناع کند و تخم نیکی بپراکند هم این جهانی و هم آن جهانی تا از وی نام نیکو یادگار ماند و چنان نباشد که همه خود خورد و خودپوشد که هیچ مرد بدین، نام نگرفته است.»[16/2]

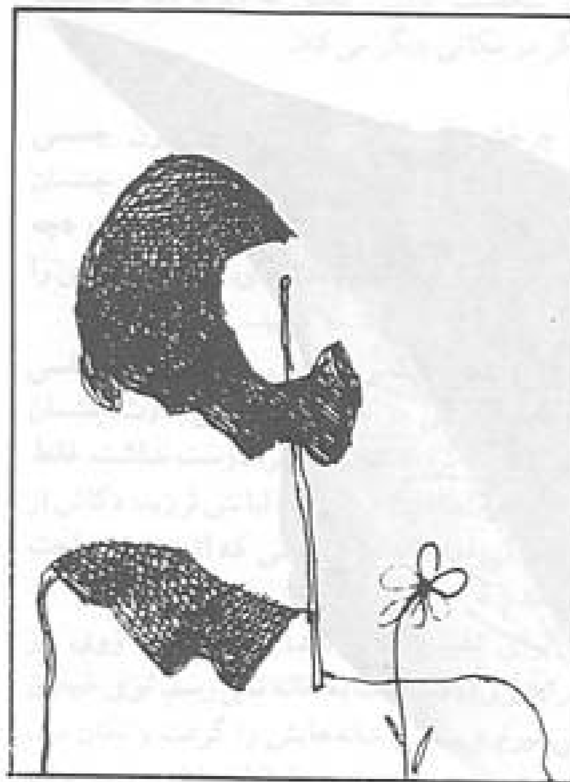
و در کنار به یادگار گذاشتن نام نیك، بهترین شیوهٔ کسب نیکنامی را عفو رقیب به هنگام غلبه بر او می‌داند و چنین بیان می کند:

مردمان بزرگ، نام، بدان گرفتند که چون بر دشمن دست یافتند، نیکویی کردند که آن نیکوئی بزرگتر از استخفاف باشد و «العفوعندالقدرة» سخت ستوده است؛ و نیز آمده است در امثال که گفته‌اند: «اذا ملکت فاشجح».[17]

و چون عمری در خدمت غزنویان بوده است و برف پیری بر سر ورویش نشسته است و مرگ خود را چون مرگ دیگران حتمی و نزدیك می‌داند، با اخیار دیگران از این موضوع دردمندانه چنین می گوید:

«و غایت کار آدمی مرگ است نیکوکاری و خوی نیك بهتر تا بدو جهان سود دارد و بر دهد... و ما را نیز می باید رفت که روز عمر به شبانگاه آمده است.»[18]

و در دیگر جای یکسان بودن مرگ آدمی را فریاد می‌آورد که گدا و منعم به هنگام مرگ آنچنان یکسانند



که «از یکدیگر بازشان نتوان شناخت.» ولی در عین حال «حرص و مناقشت» آدمیان با آنهمه وزرو و بال پایان ناپذیر است:

«و به عجب بمانده‌ام از حرص و مناقشت با یکدیگر و چندین وزر و وبال و حساب و تبعت که درویش گرسنه در محنت و زحیر و توانگر با همه نعمت، چون مرگ فراز آید از یکدیگر بازشان نتوان شناخت. مرد آن است که پس از مرگ نامش زنده بماند.»[19]

بخش اعظم اندرزهای بیهقی در اثرش دربارهٔ فناپذیری و نابود شدن حطام این جهانی و ناپایدار بودن آن و نزاع آدمیان بر سر آن است که در این راه آدمی حتی از فداکردن برادرش و فرزند و پدرش نیز ابا نمی‌کند و ممکن نیست که خواننده ای دردمند آنها را بخواند و اشك خونین نراند.

آنجا که بیهقی می‌بیند که «بغراخان» پسر «قدرخان» برادری محتشم چون «ارسلان خان» را به جهتِ یکروبه شدن کار حکومتش و غلبهٔ حرص و آز می‌کشد و خود نیز فرمان می‌یابد و با خاك برابر می‌شود، چنین ناله سر می‌دهد که:

«و سخت عجب است کار گروهی از فرزندان آدم علیه‌السلام که یکدیگر را برخیره می‌کشند و می‌خورند از بهر حطام عاریت را و آنگاه خود می‌گذارند و می‌روند تنها به زیرزمین با وبال بسیار و در این چه فایده است یا کدام خردمند این اختیار کند؟ و لکن چه کنند که چنان نروند؟ که با قضا مغالبت نرود.»[20]

و دیگر جای، زمانی که حسنك را بر «مرکب چوبین» نشانده بودند و قومی هم که آن مکر ساخته بودند، پس او برفتند، گوید:

«و این همه اسباب منازعت و مکاوحت از بهر حطام دنیا به یك سوی نهادند. احمق مردا که دل در این جهان بندد که نعمتی بدهد و زشت باز ستاند.»[21]

و در سه دیگر جای، زمانی که می بیند «سوری صاحبدیوان» مشهد علی بن موسی الرضا(ع) را زیادت از قبل آبادان می کند ودیهی بر آن وقف می کند.

و در نیشابور مصلّایی بی‌نظیر می‌سازد و غیره، و می‌داند که آن همه از مال ستم فراهم شده است، فریاد اعتراض آمیزش به آسمان بلند می‌شود که:

«امّا اعتقاد من همه آن است که بسیار از این، برابر ستمی که بر ضعیفی کنند، نیستند.»[22]

و ادامه می‌دهد که:

«نان همسایگان دزدیدن و به همسایگان دادن، در شرط نیست وبس مزدی نباشد و ندانم تا این نوخاستگان در این دنیا چه بینند که فراخیزند و مشتی حطام گرد کنند و از بهرآن خون ریزند و منازعت کنند و آنگاه آن را آسان فروگذارند و با حسرت، بروند.»[22/1]

و چون جنایات «سوری» را در خراسان می بیند ـ و شاید با اشاره‌ای به جنایات و کشتارهای محمود و مسعود محمود ـ چنین داد برمی‌آورد که:

«و سخت بزرگ حماقتی دانم که کسی از بهر جاه و حطام دنیا را، خطر ریختن خون مسلمان کند.»[23]

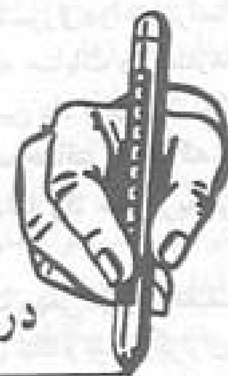
در پایان شجاعت بیهقی در بیان حقیقت و نترسیدن او از سنجش اعمال نیك و بدِ کارگزاران دولت است که حتی فردی چون «مسعود» را آنجا که مسعود به شهر «آمل» نابخردانه، حمله می‌کند و دربارهٔ اِغوای «عراقی دبیر» تثبّت وتأنّی، روا نمی‌دارد، زبان انتقادبر می گشاید و می گوید:

«امّا هم بایستی که امیر ـ رضی الله عنه ـ در چنین ابواب تثبت فرمودی؛ و سخت دشوار است بر من که برقلم من چنین سخن می‌رود ولیکن چه چاره است؟ در تاریخ محابا نیست. آنان که با ما به آمل بودند اگر این فصول بخوانند و داد خواهند داد، بگویند که من آنچه نبشتم، برسم است.»[24]

پی نوشت ها:

۱ـ تاریخ بیهقی، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، چاپ اول، پاییز ۶۸، ص ۱۰
۲ـ همان مأخذ ص۲۸۴
۳ـ همان مأخذ ص ۳۰
۴ـ همان مأخذ ص۲۴۱
۵ـ همان مأخذ ص ۲۲۶
۶ـ همان مأخذ ص۳۰
۷ـ همان مأخذ ص۲۳۴
۸ـ همان مأخذ ص۹۳۳
۹ـ همان مأخذ ص۵۱۲
۹/۱ـ همان مأخذ ص۵۱۲
۱۰ـ همان مأخذ ص۴۸۹
۱۱ـ همان مأخذ ص۴۹
۱۲ـ همان مأخذ ص۵۰۲
۱۲/۱ـ همان مأخذ ص۵۰۲
۱۳ـ همان مأخذ ص۴۹
۱۴ـ همان مأخذ ص۶۵۰
۱۵ـ همان مأخذ ص۶۵۹
۱۶ـ همان مأخذ ص۲۸۴
۱۶/۱ـ همان مأخذ ص۲۸۴
۱۶/۲ـ همان مأخذ ص۲۸۴
۱۷ـ همان مأخذ ص۵۳
۱۸ـ همان مأخذ ص۲۱
۱۹ـ همان مأخذ ص
۲۰ـ همان مأخذ ص۲۴۴
۲۱ـ همان مأخذ ص۲۳۵
۲۲ـ همان مأخذ ص۶۳۹
۲۲/۱ـ همان مأخذ ص۶۳۹
۲۳ـ همان مأخذ ص۶۵۰
۲۴ـ همان مأخذ ص۶۸۶





درسهایی در بارهٔ داستان نویسی -(۶)

تمام اعمال شخصیت داستانی باید مهم باشد

لئونارد بیشاب
ترجمهٔ محسن سلیمانی

۱۰۸. چگونه از استفاده از شخصیتهای قالبی پرهیز کنیم؟

در ابتدا همهٔ شخصیتها در محیط خودشان قالبی هستند: ملکه در قلمرو خود، جراح در بیمارستان، مبلغ مذهبی (میسیونر) در جنگل و معلم در سر کلاس. نویسنده‌ها قبلاً در بارهٔ همهٔ شخصیتها، داستان نوشته‌اند. اگر شخصیتی زیربغلش سه گوش و یك چشم نداشته باشد، خواننده به راحتی او را به جا می‌آورد، چون کم و بیش او را می‌شناسد.

با به کارگیری دو شیوهٔ زیر می‌توان از استفاده از شخصیتهای قالبی پرهیز کرد: (۱) با درونکاوی سریع شخصیت و (۲) ایجاد سریع وضعیتی منحصر به فرد برای او.

مثال: جیم ماسترز بنایی با عضلاتی قوی بود. از اینکه می‌دید افراد کم جثه به هیکل او غبطه می‌خورند، لذت می‌برد. اما کم کم داشت سرش تاس می‌شد و سعی می‌کرد تاسی سرش را زیر موی مصنوعی بورش پنهان کند. سرگرمی‌اش هم این بود که گربه‌های ولگرد را در رودخانه می‌انداخت و بعد به درون رودخانه شیرجه می‌رفت تا آنها را نجات دهد.

سطر توصیفی اول، به شخصیت حیات می‌بخشد. جملهٔ دوم واقعیتی درونی را راجع به او افشا می‌کند و جملهٔ سوم او را بیشتر، اما به نحوی غیرعادی توصیف می‌کند. ولی خواننده با خواندن جملهٔ چهارم، از نحوهٔ خاص تفریح شخصیت، یکه می‌خورد و با این وصف، شخصیت دیگر قالبی نیست.

مثال: بندباز مشهور جهان، تعادل خودش را برلبهٔ ساختمانی سر به فلك کشیده حفظ می‌کند. او از باد تند و غیرعادی نمی‌ترسید، بلکه از اینکه می‌دانست همسرش با اره آهن‌بر در آن سر بام ایستاده است می‌ترسید. سقوط از طبقهٔ پانزدهم به زمین، مسافت زیادی است.

نویسنده ابتدا بندباز را تصویر می‌کند که کاری عادی و مطابق با حرفه‌اش انجام می‌دهد. اما باد این وضعیت عادی را وخیم می‌کند. جملهٔ سوم احتمال وقوع قتلی غیرعادی را نشان می‌دهد. در این حال وقتی دلمشغولی خواننده سؤال «چه اتفاقی می‌افتد؟» است، نویسنده می‌تواند کمی بیشتر شخصیت خاص خود را بکاود.

نویسنده وقتی خواننده را مجذوب شخصیت یا وضعیت داستان خویش کرد، تا حدودی از استفاده از خلق شخصیت قالبی فاصله گرفته است.

۱۰۹. رجوع شفاهی به گذشته

رجوع شفاهی و با سخنان واقعی شخصیت به

گذشته، جایگزین خوبی برای رجوع به گذشته از طریق ذهن خودآگاه شخصیت است. حتی وقتی هم که رجوع به گذشته در طول خط داستان، مهم است، خواندن گفتگوی بسیار طولانی ملال‌آور است. از طرف دیگر ممکن است داستان جذاب باشد، اما بیان شفاهی آن، فاقد قوت نمایشی باشد.

داستان: دادگاه، هنگام محاکمهٔ سربازی به جرم خیانت از او می‌پرسد که دوشنبه شب کجا بوده است؟ سرباز نیز شروع به «شهادت دادن» می‌کند.

اگر نویسنده بگذارد سرباز، داستان را به طور کامل نقل کند، سرعتِ پیشروی صحنه و بار نمایشیِ آن کم می‌شود. نقل گفتگوی طبیعی نیز درازگویی است. و باز در این حالت ذکری از اَدا، حالت صورت و حرکاتِ جسمانی شخصیت به میان نمی‌آید. بلکه شخصیت صرفاً اطلاعاتی را از طریق گفتگویی طبیعی و طولانی دراختیار خواننده می‌گذارد. اما داستانی که شخصیت نقل می‌کند به اندازهٔ داستانی که نشان خواننده می‌دهیم، تصویری و زنده نیست.

از سوی دیگر اگر سرباز، داستان را به شیوه‌ای که نویسنده می‌نویسد، تعریف کند، داستان بیش از حد دقیق و خوش ساخت خواهد شد. در این حالت گفتگوها نیز به نظر غیرطبیعی خواهد آمد. گویی به جای آنکه کسی آن را تعریف کند، نوشته است.

برای آنکه صحنه تبدیل به گفتگویی طولانی و خسته کننده نشود، نویسنده باید داستان را پس از صحبتهای اولیهٔ سرباز، بنویسد. در حقیقت داستان باید تبدیل به صحنه‌های متوالی نمایشی در محدودهٔ صحنهٔ زمان حال دادگاه، و در حقیقت **رجوع شفاهی به گذشته** شود. **انتقال** نیز بسیار ساده است:

مثال (شهادت سرباز): «عرض کنم، آن شب در پادگان بودم و داشتم پوتینهایم را واکس می‌زدم که خوب، جناب سروان آمد تو. خیلی شق و رق و مرتب بود. مثل برق از جایم پریدم. خوب، ترسیده بودم...»

سروان با قدمهای بلند به سوی او رفت و بعد نیشش به خنده واشد. گفت: «راحت باش پسر.» سرباز عرق کرده بود. سروان پاکتی از جیبش درآورد. گفت: «پسر، در این پاکت ۱۹۰۰۰ دلار پول است. اگر کاری را که می‌گویم بکنی، مال تو می‌شود...»

و نویسنده داستان را تا بسط کامل صحنه، به همین ترتیب تصویر می‌کند. اما صحنهٔ نمایشی را یکی، دو سطر مانده به آخر، متوقف می‌کند و به صحنهٔ دادگاه برمی‌گردد تا سرباز با زبان خودش داستان را به پایان برساند.

۱۱۰. استفاده از درون نگری برای انتقال

از درون‌نگری نباید صرفاً برای بیانِ افکار شخصیت استفاده کرد. درون‌نگری را برای انتقال نیز به کار می‌گیرند و به منزلهٔ حد فاصلی بین چرخشهای نویسنده از کانون ذهنی به کانونِ احساسی یا جسمی شخصیت است. البته برای تغییر زاویهٔ دید نیز می‌توان از آن استفاده کرد. در این حالت درون‌نگری روی فاصلهٔ بین دو زاویهٔ دید پل می‌زند و نویسنده زاویهٔ دید شخصیت اول را تبدیل به زاویه دید شخصیتِ دیگر در مکانی دیگر می‌کند.

چرخش از کانون ذهنی به کانون جسمی شخصیت: الماسهای بدل که به جای چشمانِ مجسمه بود به تام چشمک می‌زدند. فکر کرد: **«چه وسیلهٔ مسخرهٔ هنری و عتیقه‌ای.»** ناگهان چکش را برداشت و به سر مجسمه کوبید.

چرخش از کانون ذهنی به کانون احساسی شخصیت: دالی در حالت سرد و بی‌تفاوت چشمان گوردن دقت کرد: **«هیچوقت مرا دوست نداشت. فقط از من سوءاستفاده می‌کرد.»** لبانش لرزید: **«کاش از او بدم می‌آمد. حداقل تا وقتی که از دستش راحت می‌شدم.»**

برای تغییر زاویه دید: چارلی افتاد روی تیر چراغ برق: **«هیچوقت به خانه نمی‌رسم. توی خیابان می‌میرم.»** سیدنی شانه‌هایش را گرفت و تکان داد. نیشخندی زد و شانه‌هایش را بالا انداخت: «نمی‌تواند بگیردش، می‌توانی؟ **اگر نمی‌تواند بطری را بگیرد، پس چرا حماقت کرده، آمده بیرون مشروب بخورد؟»**

چرخش از یک مکان به مکان دیگر: میلیسنت نامه را در دستان لرزانش مچاله کرد. از رالف متنفر بود. چون در وصیتنامه‌اش اسمی از او نبرده بود: **«می‌داند که من به پول احتیاج دارم.»** درست همان وقت که میلیسنت سعی می‌کرد گریه نکند، رالف در دفترش انتظار می‌کشید و به اسلحهٔ سیاهرنگ و خشن که روی وصیتنامه‌اش گذاشته بود زل زده بود. به آنها نشان می‌داد: **«کاری می‌کنم که از اینکه فقط پول مرا می‌خواهند و نه روح ارزشمند مرا، افسوس بخورند.»**

انتقالهای توأم با درون‌نگری، دو کار در داستان انجام می‌دهند:

۱. دو جملهٔ عینی را به هم متصل و بین آنها وحدت کاملتری ایجاد می‌کنند: قدم به پارک گذاشت. ⟷ **از قدم زدن در پارک لذت می‌برم.** ⟷ هوای پاک به او نشاط می‌داد.

۲. دو جملهٔ عینی را به نحوی ظریف از هم جدا می‌کند: به ماه که پشت ابرها می‌لغزید نگاه کرد. (⟷) **آیا واقعاً کسی درون ماه است؟** (⟷) وقتی صدای گلوله‌ای شنید از جا پرید.

نویسنده باید قبل از استفاده از انتقال توأم با درون‌نگری، تصمیم بگیرد که آیا می‌خواهد دو جمله را به هم متصل یا از هم جدا کند؟ همه جملاتی که نقش انتقال دهنده دارند باید بی‌فاصله به جملات قبلی پیوند بخورند و اگر فاصله‌ای بین آنها باشد، پیوند برقرار نمی‌شود. طوری که انگار نویسنده با درون‌نگری فکر شخصیت را عمداً در داستان گنجانده است.

۱۱۱. ادراک و درون نگری

ادراک با درون نگری کاملاً فرق دارد. گواینکه هر دو واکنش آنقدر به هم نزدیک و با هم مرتبط است که در زندگی به جای هم به کار می‌روند اما کاربرد آنها در داستان‌نویسی یکی نیست.

ادراک احساس ناگهانی شخصیت به هنگام فهمیدن اهمیت واقعی حادثه‌ای است که جلوی چشمانش اتفاق می‌افتد و همیشه در ارتباط با حوادث و شخصیتهای صحنه است.

مثال (ادراک): یگی صدای پسر کوچکش را که می‌خندید شنید. به اتاق او رفت. پسرش به دختری معلول نیش می‌زد. آهی کشید و گفت: **«خدای من چقدر از خواهرش متنفر است.»** برگشت و به صدای خندهٔ پسرش گوش داد.

درون‌نگری نگرشی اجمالی و ذهنی به طبیعت شرایط انسانی است و به شکل تداعیها، مقایسه‌ها و خاطرات بیان می‌شود. این ادراک بعد از واقعیت حادثه به ذهن می‌آید. اطلاعات جدیدی براساس اطلاعات قدیم است. درون نگری همیشه براساس حادثه‌ای است که قبلاً رخ داده است و پس از مدتی به فکر شخصیت می‌رسد.

مثال (درون نگری): رهبر یک گروه چریکی در حال سازماندهی افراد برای تصرف قطارِ مهمات است. اما ضمناً می‌داند که سرافینا حامله است. وقتی وظایف و برنامهٔ جنگی را مشخص می‌کند، فکر می‌کند سرافینا موقع عملیات آنقدر گوش به زنگ است که نمی‌تواند مواظب وضع جسمانی‌اش باشد. این است که به او می‌گوید پس از اینکه همه سوار قطار شدند اسبها را جمع کند.

می‌توان درون‌نگری را به تأخیر انداخت. درون‌نگریِ هنگام تأمل شخصیت به ذهن می‌رسد. اما او قبلاً اطلاعاتی را که درون‌نگری براساس آن شکل می‌گیرد کسب کرده است. گاهی این اطلاعات از منابع گوناگون به او می‌رسد. وقتی شخصیت اطلاعات گوناگون را با هم ترکیب و تبدیل به درون‌نگری می‌کند، خواننده نیز منطق او را می‌پذیرد.

شخصیت در یک لحظهٔ عاطفی چیزی را درک می‌کند. اگرچه او ممکن است براساس حوادث قبلی آن را درک کند، اما معنی حوادث که منجر به ادراک وی می‌شود تا لحظه‌ای که در داستان می‌آید، به ذهن شخصیت نرسیده است.

ادراک باید مختصر و مفید باشد. اما درون‌نگری را می‌شود مفصلتر و طولانیتر نوشت. ولی نویسنده می‌تواند در مواقع مختلف و با شدت و حدت دلخواه از هر دو استفاده کند تا اطلاعاتی به خواننده بدهد.

۱۱۲. گفتن یا نشان دادن

گاهی **نقل** حوادث گیراتر از نشان دادن آنهاست و گاهی نیز اگر محتوای **نقل شده را نشان دهیم**، حادثه نمایشی‌تر می‌شود. نویسنده باید کم‌کم این آگاهی را که «چه وقت و از چه نوع نوشته استفاده کند تا داستان نمایشی‌تر شود؟» در خود پرورش دهد.

خواننده نه تنها دنبال دلیلی می‌گردد تا ثابت کند شخصیتها واقعی هستند بلکه می‌خواهد بداند



حوادثی که در زندگی شخصیتها رخ می‌دهد مهم است یا نه؟ و این نکته را می‌توان از طریق نحوهٔ واکنش شخصیتها در برابر حوادث (که البته شامل حوادثی که قبلاً برای شخصیت رخ داده نیز می‌شود) فهمید. اما باید همهٔ اعمال شخصیت در نظر خواننده مهم باشد.

مثال: عمه لوئیز یك کاسه سوپ جو جلوی اولیور گذاشت. اولیور حبوبات دوست نداشت. وقتی مدرسهٔ شبانه روزی می‌رفت، در یك کاسهٔ سوپ جوی نیمه گرم افتاده بود. سوپ جو را نادیده گرفت و دستش را دراز کرد تا کمی نان برشته بردارد.

نویسنده فقط نقل می‌کند که اولیور از غذایی بدش می‌آید. با اینکه ممکن است این نقل، نکتهٔ جالبی را از گذشته اولیور افشا کند، اما اهمیت عاطفی ندارد. و چون صرفاً اطلاعاتی تصادفی را راجع به شخصیت بازگو می‌کند، **می‌توان آن را نقل کرد.** به بیان دیگر، اگر خواننده سرسری از آن رد شود و به این اطلاعات توجه نکند، فاجعه‌ای رخ نمی‌دهد.

گفتن، عقلانی و لحظه‌ای است، اما **نشان دادن**، احساسی و صمیمانه است.

هنگامی که شخصیت در صحنه چیزی را احساس می‌کند، **نشان دادن** آغاز می‌شود. احساسات در حکم چکاندن ماشه است و شخصیتها مجبور می‌شوند از خود واکنش نشان دهند.

مثال: اولیور با دیدن سوپ جو، لبانش را جمع کرد. نفس نمی‌کشید. می‌ترسید از بوی سوپ سرش گیج برود. بلند شد. زمزمه کنان گفت: «باید بروم دستشویی» و با شتاب از آشپزخانه بیرون رفت.

وقتی نکتهٔ اطلاعاتی، جزئی از فهرست اطلاعاتی داستان شماست، آن را نقل کنید. در حقیقت اگر اولیور با دیدن سوپ واکنش حادی از خود نشان ندهد و از سرمیز برود، اطلاعات اهمیت زیادی ندارد. اما اگر واکنش حادی از خود نشان دهد، اطلاعات داستان مهم است و باعث واکنشهای بعدی وی خواهد شد.

اما «چه وقت **نشان دهیم** و چه وقت **بگوئیم**؟» به قانون «نشان بده، نگو!» بستگی ندارد. بلکه به تشخیص نویسنده و اینکه چه چیز برای خواننده نمایشی و جذاب است بستگی دارد.

۱۱۳. قهرمانان زنِ گوتیك

نویسندگان رمانهای گوتیك (دلهره‌آور) باید از خلق قهرمانان زنی که از فرط ساده لوحی تقریباً ابله هستند اجتناب کنند. معنی معصومیت، عقب مانده بودن نیست. همه برای زنان احمق دل می‌سوزانند اما عاشق آنها نمی‌شوند. با این حساب باید پرسید که قهرمانی که عاشق زنی احمق می‌شود، واقعاً چقدر عقل دارد؟ باری، قهرمانان زن نیز مثل همهٔ انسانها صاحب فکر هستند.

مثال: فردریك ارباب ملك مورمونت، عاشق چریتی، معلم سرخانهٔ زیبای پسر کوچکش می‌شود. همسر دوم فردریك به چریتی حسودی‌اش می‌شود. یك بار سعی می‌کند مسمومش کند. و بار دیگر سعی می‌کند از پنجرهٔ طبقه بالا به پایین پرتش کند. یك روز صبح او را گول می‌زند و به جنگل پراز گرازِ وحشی می‌برد و قالش می‌گذارد. چریتی نیز می‌فهمد که زن سعی دارد پسر فردریك را بکشد.

چریتی باید عاقل باشد و جایی را که جانش در خطر است ترك کند، مگر اینکه نویسنده دلیلی برای ماندن او ذکر کند. در غیراین صورت دیگر شخصیتی باور کردنی و احساس برانگیز نیست و خواننده اعمالِ نیكِ اورا برای دور نگهداشتن پسر یا فردریك ازچشم زخمِ زنی پلید باور نخواهد کرد. اگر او در ملك فردریك می‌ماند، باید انگیزه‌های عاطفی و عقلانی داشته باشد. مثلا ضمن اینکه می‌داند زنِ فردریك می‌خواهد فردریك را بکشد تا وارث املاكِ وسیعِ او شود، باید عاشق فردریك و پسرش و در پیِ نجاتِ جانِ پسر او باشد.

زنِ قهرمان، باید به خاطر کسی یا دلیلی که در نظر او مهمتر از حتی زندگی خودش است، جانش را به خطر بیندازد. در ابتدا او زنی معمولی است اما عاشق می‌شود و جانش را به خاطر کسانی که دوستشان دارد به خطر می‌اندازد و دست به اعمالی شجاعانه می‌زند و ایثار می‌کند. و بعداز این است که خواننده بزرگواری او را تصدیق می‌کند. مردم به ندرت برای شهید احمق اعتباری قائل می‌شوند و می‌گویند به دلیلی عقلانی کشته شده است. شخصیتِ زن، باید حتماً عاقل باشد. خوانندگان فقط به قهرمانِ زنی که مستقیماً و آگاهانه جلوی اعمالِ پلیدرا می‌گیرد، اهمیت می‌دهند.

اگر قهرمان، قوی وذاتاً آدم خوب وهوشمندی باشد، دلیلی ندارد عاشق زنی احمق شود ولی اگر بشود، دیگر میزان نجابت و زیبایی زن اهمیتی ندارد، چرا که در هر صورت از قدر و منزلتِ قهرمانی اش کاسته خواهد شد و همه در سلامت عقلانی اش شك خواهند کرد.

۱۱۴. به تأخیر انداختن تغییر شخصیت

اگر نویسنده بخواهد شخصیت و طرحی پیچیده خلق کند، می‌تواند از فن عالی **به تأخیر انداختن تغییر شخصیت** استفاده کند. بدین معنی که با تشدید فشار وضعیتی بحرانی، کاری کند که شخصیت نکته‌ای را که قبلا دربارهٔ خودش کشف نکرده، درك کند. و این افشای درون باعث تغییری در شخصیت وی شود. اما شاید پی بردن شخصیت به تغییر درونی اش به هنگام بروز وضعیت بحرانی، متناسب با خط طرح داستان نباشد. چرا که نویسنده می‌خواهد فشار وضعیت بحرانی ادامه یابد و شخصیت (همان طور که بود) در صحنه‌های دیگر نیز به ایفای نقشش بپردازد.

اگر نویسنده نگذارد شخصیت متوجه تغییر درونی اش شود، تا آنجا که به شخصیت مربوط است، وی تغییری نکرده است. با این حال و به رغم اینکه شخصیت نمی‌داند تغییر کرده، اما تغییر کرده است. و فقط با تأخیر، به تغییر شخصیتش پی می‌برد و نویسنده تغییر شخصیت وی را تا بروز بحرانی دیگر، در حالت تعلیق نگه می‌دارد.

داستان: کلارا برای پرداخت قسطش به پول احتیاج دارد. به سراغ بانکدار شهر که مشهور به هرزگی است می‌رود. امیدوار است رئیس بانك از او تقاضای نامشروعی نکند، چون در غیر این صورت کلارا تقاضایش را رد می‌کند و نمی‌تواند از او وام بگیرد. رئیس بانك سعی می‌کند کلارا را مجذوب خود کند و کلارا به جای اینکه بلافاصله تقاضایش را رد کند، می‌گذارد تا او کمی پیش برود. کلارا نقشه می‌کشد تا او را دست به سر کند و وقتی وام را گرفت، تقاضای نامشروعش را رد کند. اما ناگهان برخلاف انتظارش در یك لحظه غافلگیر می‌شود و به جای اینکه تسلیم مرد و تمایلات خودش شود، فرار می‌کند.

در اینجا ظاهراً شخصیت تغییر محسوسی نکرده است. وقتی کلارا وسوسه می‌شود تا تسلیم تمایلات شهوانی خود شود، نجابت او برای لحظه‌ای گذرا به خطر می‌افتد. اما بی‌آنکه مرتکب کار زشتی شود، می‌گریزد. در این حالت، درس اخلاق داستان عبارت است از: «با آتش بازی نکن، می‌سوزی.» کلارا که ظاهراً تجربه‌اش باعث تغییری در وی نشده، به ایفای نقشش در رمان ادامه می‌دهد.

ذهن خودآگاه کلارا به وی می‌گوید که تجربهٔ وی باعث تغییری در او نشده است. وی با اینکه با وضعیت وحشتناکی مواجه می‌شود، اما آسیبی نمی‌بیند. ولی نویسنده تصویری جدید از کلارا به خواننده نشان می‌دهد. تصویری که خواننده قبلا ندیده است: اعماق وجود زن موقر، سرشار از شور جنسی است و همین او را به وحشت می‌اندازد.

ادامهٔ داستان: هفت صحنهٔ بعد، خدمت ماروین، نامزدِ کلارا، در ارتش تمام می‌شود. کلارا و نامزدش تنها در اتاق پذیرایی نشسته‌اند. ماروین که جوانِ بسیار نجیبی است، ناگهان اعتراف می‌کند که با برخی از زنانِ شهر رابطهٔ نامشروع داشته است. کلارا خشمگین می‌شود و می‌خواهد او را ترک کند. ولی بعد یادِ بانکدار هرزه و وسوسه شدن‌ها و شور جنسی عجیب خودش می‌افتد. و در آن لحظهٔ بحرانی، دچار مکاشفه می‌شود و می‌فهمد که ماروین هم انسانی است مثل خودش و نتوانسته در برابر شهوتش مقاومت کند. به همین دلیل هم او را می‌بخشد.

همان گونه که دیدیم هفت صحنهٔ بعد و در وضعیتی حاد، ذهن خودآگاه کلارا به چیز تازه‌ای پی می‌برد و تغییر شخصیت وی (که نویسنده عمداً آن را به تأخیر انداخته بود) به شکل افشای درون، ظاهر و مشخص می‌شود که شخصیت او تغییر کرده است.

نویسنده با به **تأخیر انداختن تغییر شخصیت**، بین صحنه‌های حال و گذشته تداومی قابل قبول ایجاد و کارکرد جدید صحنه‌ای را که قبلاً اتفاق افتاده، مشخص می‌کند. به علاوه، مسیر خط طرح را تغییر می‌دهد و یا بر غنای آن می‌افزاید. همچنین روابط را دگرگون و درگیریها و شک و انتظار جدیدی ایجاد می‌کند.

تحلیل: وقتی کلارا در مقابل بانکدار تسلیم نمی‌شود، با شخصیت خودش صادق است و یا اینکه صرفاً به زحمت افتاده است، اما تغییری نکرده است. امتناع او یکدستی شخصیتش را می‌سازند. هفت صحنهٔ بعد وقتی ماروین به بی‌وفایی‌اش نسبت به قول و قرارهای قبل از ازدواج، اعتراف می‌کند و کلارا او را می‌بخشد، نویسنده در واقع:

۱. تغییر شخصیت کلارا را تا مکاشفهٔ او: پی بردن وی به شور جنسی عجیبش، به تأخیر انداخته است.

۲. صحنهٔ گذشته (کلارا و بانکدار) را به زمانِ حال آورده، و کارکردِ جدیدی برای آن مشخص و کاری کرده است تا کلارا که قبلاً به چیزی پی نبرده بود، درونش را کشف کند.

۳. کاری کرده تا کلارا به یاد اتفاقی که نزدیک بود به فاجعه‌ای بینجامد بیفتد و تداوم صحنه‌های گذشته و حال حفظ شود.

نکته‌ای راکه کلارا راجع به خودش کشف می‌کند، روابط وی را با ماروین و تلقی وی را از خودش، تغییر می‌دهد. و وقتی وی تا یك قدمی لغزش پیش می‌رود، بانکدار نیز می‌فهمد که پشت آن قیافهٔ موقر، شوری جنسی نهفته است و او می‌تواند در آینده از این دستاویز علیه کلارا استفاده کند. بنابراین درگیری جدیدی شروع می‌شود.

تغییر با تأخیر یا سریع شخصیت، هردو بار نمایشی یکسانی دارند اما استفاده از هریك بستگی به موقع و چگونگی تأثیر تغییر شخصیت بر روابط اشخاص، درگیریها و خطوط طرح دارد.

۱۱۵. اصول اخلاقی و قهرمانان و تبهکاران

تا منش شخصیت اصلی با محكِ فشار وجدان اخلاقی آزموده نشود، شخصیت اصلی تبدیل به قهرمان محبوب یا تبهکار منفور نخواهد شد.

مثال (عمل عادی قهرمان): پسرك چهارساله‌ای روی استخری که سطح آن را یخ پوشانده، می‌دود. اما ناگهان یخ می‌شکند و او در آب می‌افتد و جیغ می‌کشد. شخصیت اصلی که دارد در پارك قدم می‌زند، صدای جیغ را می‌شنود؛ کتش را درمی‌آورد و به سوی استخر می‌دود. شیرجه‌ای در استخر می‌زند و به سرعت پسرك را نجات می‌دهد.

در اینجا نویسنده شجاعت شخصیت اصلی را نشان داده است. خواننده هم از او توقع چنین شجاعتی را دارد. به علاوه شخصیت اصلی در رمان دست به چندین عمل قهرمانانهٔ دیگر نیز، منتها در اشکال مختلف می‌زند. ولی در اینجا خواننده فقط، او را می‌ستاید، اما شیفته‌اش نمی‌شود.

... **مثال (عملِ عادی تبهکار):** موقع بازی پوکر سرپولهای کلان، مرد کاسب چهار تکخال به دست می‌آورد و سر ۱۰۰۰۰ دلار شرط می‌بندد. تبهکار دست او را می‌بیند و پنج ورقِ یك رنگ شاه رو می‌کند. مردِ کاسب او را متهم به تقلب می‌کند و تبهکار مرد کاسب را می‌کشد.

تبهکار با کشتن مردِ کاسب، نفرت کسی را برنمی‌انگیزد. چون تبهکارها معمولاً از این کارها زیاد می‌کنند. و تازه اگر تبهکار مردکاسب را نکشد، به غرور و حیثیتش لطمه می‌خورد. حوزه **اخلاقی** است که قهرمان یا تبهکار واقعی را مشخص می‌کند.

مثال: قهرمان به تازگی تحت عملِ جراحی تعویض شریان اکلیلی قلب بوده است، اگر بیش از حد فعالیت کند می‌میرد. پسربچه‌ای چهار ساله در آبِ استخری که سطح آن را یخ پوشانده، افتاده است. قهرمان صدای جیغ بچه را می‌شنود. امکان دارد نجاتِ بچه، منجر به مرگِ وی شود. دوباره صدای جیغ بچه را می‌شنود. به طرفِ استخر می‌دود و جانِ بچه را نجات می‌دهد.

در این حالت دیگر فقط عمل، قهرمانانه نیست، بلکه شخصیت نیز قهرمان است. چراکه در اینجا **شخصیت آگاهانه دست به عملی اخلاقی و قهرمانانه** زده است. به همین دلیل نیز خواننده به او عشق می‌ورزد.

مثال: موقع بازی پوکر سرپولهای کلان، مردِ کاسب اعتراف می‌کند که برای پرداخت هزینهٔ عملِ جراحی مادرش، می‌خواهد پولی ببرد. مادر تبهکار در اثر بیماریِ سرطان درگذشته است. مرد کاسب چهار تکخال رو و در حالی که دست دراز می‌کند تا همهٔ پولهای روی میزرا بردارد، می‌گوید: «این پولها جان مادر عزیزم را نجات خواهد داد.» تبهکار به مادر متوفایش فکر می‌کند و غمگین می‌شود. می‌داند که مرد کاسب چقدر به پول احتیاج دارد. اما نیشخندی می‌زند و برگهای برنده را روی میز می‌زند. مردِ کاسب که می‌بیند دیگر نمی‌تواند مادرش را نجات دهد، هفت تیر را از جیب درمی‌آورد و همان پشتِ میز خودکشی می‌کند.

در اینجا تبهکار، آدم واقعاً پلیدی است، چون **آگاهانه دست به جنایت اخلاقی می‌زند.** او جنایتکاری خودساخته است و خواننده حق دارد از او متنفر باشد.

۱۱۶. ویژگیهای همیشگی شخصیت

درست است که نویسنده از خصوصیات کلی شخصیتها استفاده می‌کند تا آنها را توصیف کند، اما او باید در سرتاسر رمان از این خصوصیات استفاده کند. ممکن است حوادث و موقعیتها صفات شخصیتی را تشدید یا تعدیل کنند اما هیچگاه آنها را از بین نمی‌برند. به علاوه باید دائم از طریق رویدادها، ویژگیهای اشخاص را اثبات کرد. با گفتن اینکه شخصیتی شوخ، زیرك، پلید، دست و دلباز، تنبل و بداخلاق است، شخصیتی با این ویژگیها خلق نمی‌شود.

امکان ندارد شخصیتی بدبین و همیشه افسرده و ضمناً خسیس، باکمالِ میل و داوطلبانه نقش سانتاکلوز[۱] را در فروشگاهی بزرگ ایفا کند و مثلاً از جیبش ده دلار برایِ کسی بپردازد. و باز هیچکس شخصیت دانشمند احمقی را که کاری علمی انجام نمی‌دهد باور نمی‌کند؛ حتی اگر ریش بزی بگذارد و





عینك ته استکانی بزند. اشخاص حتی در داستانها هم مطابق با موقعیتشان حرف می‌زنند و فعالیت می‌کنند و هویت آنها حرفها، فعالیتها و علائقشان را تثبیت می‌کند.

مثال: برنداستون مطالب جنجالی مطبوعات دربارهٔ شخصیتهای سینمایی و تلویزیونی را می‌نویسد و در سطح ملی مشهور به هجانویسی و ظریف‌گویی است. اینك وی در میهمانی باشکوهی است که در آن شخصیتهای مشهور سینمایی حضور دارند. یکی از ستارگان سینما که دیگر مشهور نیست، معتقد است که برندا باعث شکست او شده است. به همین دلیل هم شروع به بدگویی از او می‌کند.

اگر برندا بگوید: «حرفهایت ارزش جواب دادن را ندارد» نویسنده ویژگیهای او را ثابت نکرده است. اما اگر جواب بدهد: «حیف که مادرت بچهٔ دیگری نداشت» خواننده ویژگی شخصیتی او را باور می‌کند. ویژگی ظریف‌گویی باید جزو خمیرمایهٔ همیشگی برندا باشد. البته برای اینکه او شخصیتی جامع و نمایشی باشد، باید ویژگیهای زیادی داشته باشد اما ویژگی بارز او باید همیشه همراهش باشد. این ویژگی باعث می‌شود خواننده به سرعت برندا را به جا بیاورد و همیشه با او صمیمی باشد و هیچ ابهامی دربارهٔ ویژگی شخصیتی او نداشته باشد.

۱۱۷. روایت منقول

روایت منقول، روایت ابتدای هر فصل جدید از داستان است و اتفاقات چند روز پیش فصول قبل را نقل می‌کند. نویسنده با استفاده از این شگرد، زمان را کوتاه و سرعت داستان را زیاد می‌کند.

مثال (فصل): جنگ تمام شده است. قرار است استیون با کشتی به انگلستان بازگردد و در بندر با همسرش دیدار کند. با رفقایش خداحافظی می‌کند و سوار قطار می‌شود تا راهی طولانی طی کند و به لوهآور برسد. وی آدم فقیر اما خوشبختی است.

نویسنده می‌خواهد استیون را زود به همسرش برساند. اما باید قبل از دیدار آنها اتفاق مهمی رخ دهد. مردی از استیون می‌خواهد که هزار پوند بگیرد و جعبهٔ کوچکی را به آدرسی در لندن ببرد. با اینکه این حادثه مهم است، اما چندین صفحه ساکن طول می‌کشد تا این اتفاق در قطار رخ دهد. در این حالت باید کل صحنه قطار را حذف کرد، و داستان را با نوشتن سه روز بعد در ابتدای فصل بعدی، و هنگامی که استیون پشتِ نرده‌های عرشه ایستاده است و برای همسرش دست تکان می‌دهد ادامه داد، و سپس اتفاقی را که در قطار رخ داده به شکل روایت نقل کرد.

مثال (فصل بعدی): استیون کلاهش را برای لوئیز تکان داد. به سختی می‌توانست او را در میانِ جمعیت ببیند. لوئیز پسرشان را بالا گرفته بود تا نشان دهد که میلبرن چقدر بزرگ شده است. استیون خندید تا ترسش را مخفی کند. جعبهٔ کوچکی که در جیبِ شلوارش بود، به رانهایش چسبیده بود و داغ بود. شاید پلیس منتظرش بود. **خدایا نگذار پلیس مرا بگیرد.** همچنان برای زنش دست تکان می‌داد، اما وقتی به آقای الکساندر ریزنقش و مرموز فکر می‌کرد، دیگر احساس خوشحالی نمی‌کرد.

آقای الکساندر را وقتی کنار پنجره قطار نشسته بود و به مناظر اطراف نگاه می‌کرد، دید. الکساندر کنارش نشست و نجواکنان گفت: «می‌خواستم یك لطفی بکنی» و بعد جعبهٔ سبزرنگ و براقی را که کمی کوچکتر از کف دست بود به او داد و گفت: «من باید این را به برادرم در لندن برسانم. خاکستر جسد مادر خدا بیامرزمان است.» استیون می‌دانست که الکساندر دروغ می‌گوید. اما با هزار پوند می‌توانست یك آپارتمان بخرد و جعبه آنقدر کوچك بود که...

و به این ترتیب نویسنده برسه روز سکون در داستان، فائق آمده است. بدین معنی که حادثه مهمی را از گذشته برگزیده و از آوردن مطالبی که داستان را ساکن می‌کند نیز پرهیز کرده است. ضمن اینکه وضعیت فصل زمان حال را با گنجاندن مشکل دیگر شخصیت در آن، پیچیده کرده است.

۱۱۸. خواندن آثار برای دوستان

برخی از چیزها جزو لوازم کار نویسندگی است. مثلاً نویسنده‌ها دائماً به تأیید و تمجید و تشویق احتیاج دارند. معمولاً دوستان نویسنده با خواندن نوشته‌های او این کارها را انجام می‌دهند. اما اطلاعاتِ آنها درباره نوشته کم است. آنها به نویسنده دروغ نمی‌گویند اما دانشِ نقادی و درکِ عمیقی را که نویسنده‌ها بدان نیازمندند ندارند. بنابراین ارزیابی نقادانهٔ آنها سطحی است.

باری. می‌شود از تملقها، نوازشها وارجگذاریشان حظّ برد اما نباید نقدهایشان را جدی گرفت. حتی اگر دقیقاً باب دل نویسنده حرف بزنند. چون آنها دوستان نویسنده‌اند. و اگرچه ممکن است جنبه‌هایی از اثر نویسنده را که دوست ندارند به زبان آورند، اما صداقت منهای دانش، کمك چندانی به نویسنده نمی‌کند. چه بسیار نویسندگان تازه‌کاری که با شنیدنِ همین اظهارنظرها، گمراه شده‌اند و فکر کرده‌اند اثر متوسطشان، اثر بزرگی است. در هر حال معنی حسن نیت نقدشایسته نیست.

از طرف دیگر اگر نویسنده اثرش را به دشمنانش بدهد تا بخوانند و اظهار نظر کنند نتیجهٔ کار نقد بهتری نخواهد بود. دشمنان نویسنده، نویسنده را مأیوس می‌کنند. چرا که عیبجو هستند و نویسنده را مسخره می‌کنند و او را حرفه‌ای نمی‌دانند. آری، دشمنان نویسنده داناتر از دوستانش نیستند.

البته مرکز خاص و اجتماعی مطلوب و شایسته‌ای که در آن افراد با صلاحیت و آشنا به نویسندگی باشند تا نویسنده آثارش را برای آنها بخواند وجود ندارد. و تازه راهنماییهای نقّادانه بسیار سطح بالا نیز توأم با برداشتهای غلط، مغشوش و گمراه کننده هستند. با این حال شاید بهترین محیط، مکانی است که نویسندگان در آن گردهم می‌آیند و درباره آثار مختلف بحث و مناظره می‌کنند. **چرا که آنها تجربه‌ای واقعی از نویسندگی دارند.**

نویسندگی نیز مثل هنرهای دیگر فعالیتی کاملاً فردی است. منتها توقع بیجا این است که انتظار داشته باشیم کسانی که تجربه نویسندگی ندارند اثر ما را درك کنند. اما تاریخ و سنت نویسندگی نشان می‌دهد که نویسندگان نتوانسته‌اند دست از خواندن آثارشان برای دیگران، بردارند. این تمایل ضمن اینکه توضیح دادنی نیست، بر منطق نیز می‌چربد. تنها حفاظ نویسنده در برابر آن نیز این است که وی توقع برداشت غلط، مغشوش و گمراه کننده از دیگران داشته باشد و آنقدر به نوشتن ادامه دهد تا خود بتواند آثارش را نقد کند. فقط نویسندگان می‌دانند که نویسنده چه باید بداند. کسب دانش نویسندگی نیز طول می‌کشد، اما می‌توان آن را کسب کرد.

۱۱۹. انگیزهٔ شخصیت

اگر انگیزهٔ شخصیت روشن و مشخص نباشد، اعمال او غیرقابلِ توضیح یا باورنکردنی است. انگیزهٔ شخصیت اساساً از دو منبع ناشی می‌شود: (۱) از طبیعت درون شخصیت که قبل از شروع رمان شکل گرفته است و (۲) از سلسله‌ای از حوادث بیرونی که بعد از شروع رمان نیازها و انتظارهای خاصی برای شخصیت ایجاد می‌کند.

مثال: ورن آدم خوب و متواضعی است. قرار است به زودی بانك، زمین کشاورزی او را مطالبه کند. با اینکه زمین او حاصلخیز است و هوای فصول معتدل بوده است، اما چون از موفقیت می‌ترسد (انگیزه)، کارش پیش نمی‌رود. پدر ورن اوایل کار زمین اجاره

می کرد، اما بعدازده سال مالك بزرگی شد. وقتی پدر او فقیر بود، همه دوستش داشتند ولی پس از کسب موفقیت آدمی حریص و پلید شد. ورن نیز می ترسد که اگر در کار کشاورزی موفق شود شخصیتش شبیه شخصیت پدرش بشود.

انگیزهٔ ناکامی ورن، درونی است و تمام رفتار و فعالیتهای وی نیز از همین انگیزه ناشی می شود. و این انگیزه مدتها قبل از شروع رمان، با او بوده است. و فقط در صورتی تغییر می کند که از کشف اینکه می ترسد عیناً شبیه پدرش شود، یکه بخورد. البته خواننده با پیشرفت داستان پی به علت ناکامی وی می برد.

انگیزهٔ بیرونی و توأم با جزئیات دقیق، از یك حادثه یا شخصیت و یا هر دو نشأت می گیرد و پس از شروع داستان، ایجاد می شود. و مؤثرترین شیوه برای ایجاد آن، استفاده از حادثه‌ای غیرمنتظره و غافلگیر کننده است.

مثال: ورن کشاورز است، اما به زودی، بانك زمین او را به مزایده می گذارد. (انگیزه بیرونی) همسرش بیمار است و ورن برای درمان او به پول هنگفتی نیاز دارد. (الف) ورن برای پرداخت هزینهٔ درمان همسرش به بانکی دستبرد می زند یا (ب) در زمینش ماری‌جوانا می کارد یا ویسکی تولید می کند.

هنگامی انگیزهٔ شخصیت تبدیل به جنبهٔ عینی، و ملموس وی می شود که خواننده علتِ احساسات، افکار و اعمال شخصیت را درك کند. و هنگامی ثابت می شود که شخصیت انگیزه دارد که تحت تأثیر این انگیزه دست به عملی بزند.

۱۲۰. انگیزه‌یابی برای ابر قهرمان‌ها

نویسنده باید قهرمانهای مرد و زن رمانهای پرماجرا، مهیج یا جاسوسی را در ابعادی بزرگتر از اندازهٔ زندگی خلق کند و انگیزه‌های آنان را بیش از حد و به شیوهٔ پزشکان مطب تحلیل نکند. چرا که کاوشهای روانی دربارهٔ ماهیت قهرمانیگری در داستان، اثر برجسته را تبدیل به اثری متوسط خواهد کرد.

سابقهٔ شخصیت در داستان با روانپزشکی شخصیت در زندگی واقعی یکی نیست. سوپرمنی که در سیارهٔ دیگری به دنیا آمده است و قدرت خودش را وقف اصلاح بی عدالتیهای جهان می کند پذیرفتنی است. چون اینها فقط توضیحاتی دربارهٔ سابقه شخصیت و علتِ اعمال اوست. اما اگر نویسنده ضربه روحی سوپرمن در کودکی و پرش غیرارادی عضلات او را روانکاوی کند، قهرمانش تبدیل به کلارك کنت[۲] با آن لباس مسخره اش می شود.

خوانندگان خودشان را جای واقعیتهای وجودی شخصیتهای ابرقهرمان نمی گذارند بلکه با اشتیاق در ماجراهای قهرمانانه و عجیب آنها شرکت می کنند اما فقط با مفهوم خیالی چنین شخصیتهای باورنکردنی احساس یگانگی می کنند.

خوانندگان می دانند که هیچگاه قدرت دستیابی به توانائیهای خارق‌العادهٔ قهرمانهایی را که اعمال شگفت انگیزی به نمایش می گذارند، ندارند. چون اگر خود آنها توانایی انجام چنین اعمالی را داشتند، به جای خواندن داستانی تفریحی، سرگرم زندگی توأم با ماجراهای شگفت انگیز و خشونت آمیز بودند.

آدمی معمولی که بر حالت روانپریشی و ناتوانی جسمی اش فائق آمده و شهرت و ثروتی به هم زده است، غیرعادی است، اما ابرانسان نیست. خوانندگان نمی خواهند قهرمانان، واقعی باشند. و اگر باشند، خوانندگان عادی دائم آنها را مسخره می کنند. بنابراین بهتر است انگیزه‌های قهرمانان رمانهای پرماجرا یا مهیج و یا جاسوسی، سطحی باشند. ماجراهای شگفت‌انگیز قهرمان به سرعت (ضعف) انگیزه‌های سطحی او را می پوشانند و تأثیر آن را کم می کنند. در صورتی که اگر انگیزه‌های وی عمیق باشند و دلیلِ اعمال قهرمان را تشریح کنند، خواننده آنها را تحلیل و بررسی خواهد کرد و اعمال بزرگ او کم ارزش و تبدیل به شکلی از رفتار انسانی خواهد شد.

۱۲۱. خلق گفتگوهای واقعی

خلق گفتگوهای واقعی به معنی نقل مو به موی گفتگوهای روزمره نیست. چون تعداد انگشت شماری از مردم بلافاصله منظورشان را سرراست و روشن بیان می کنند.

مثال (گفتگوی روزمره): می خواهم به‌ات یك چیزی را بگویم که الان مدتهاست در ذهنم است. می‌دانی، چند وقت نه، مدتهاست. لباسی را که می‌پوشی؛ می‌دانی؟ منظورم لباسی است که همیشه می‌پوشی؛ منظورم را که می فهمی؟ می خواهم راجع به آن لباس یك چیزی به‌ات بگویم، خوب؟ منظورم این است که لباس مهم است. برای همین می خواهم به حرفم گوش بدهی، خوب؟ و غیره.

اما این درازگویی است و جای زیادی را خواهد گرفت. و باز گزارش رونوشت دادگاهها پراز گفتگوهای شل و ول و بی هدف و لفاظیهایی است که فقط با تمام شدن دادگاه، تمام می شود.

نویسنده از میان واگویه‌های درهم و برهم و گفتگوهای واقعی، فقط سطرهایی را که منظور گوینده را می‌رساند انتخاب می کند و سپس با زبانی آن را بازنویسی می کند که انگار کسی واقعاً آن را گفته است.

مثال (گفتگوی بازنویسی شده): الان مدتهاست که می‌خواهم یك چیزی راجع به لباسهایی که می‌پوشی به‌ات بگویم. خیلی بی‌قواره است.

در اوایل قرن حاضر نویسنده‌ها سعی می کردند برای نوشتن گفتگوهای واقعی و تحت‌اللفظی لهجهٔ اقلیتهای قومی را بازآفرینی کنند.

گفتگو به انگلیسی با لهجهٔ هلندیها:

«A tath coom in de udder tay to puy a pair've garters und I ask her vat kind did she vant.

گفتگو به انگلیسی با لهجهٔ ییدیش زبان‌ها:

«SO, dis laidy the udder day kums hin for Puyhink some gardders, you hearist me, nuh?»

اما امروزه دیگر نیازی به این نوع تقلید لهجه نیست، بلکه برای ایجاد حس لهجهٔ واقعی اقلیتهای قومی، می توان صرفاً نظم کلمات جمله را برهم زد و آنها را طبق الگوی دستورزبانی جالبی کنارهم چید و البته باید جمله را طوری نوشت تا خواننده به نحو صحیحی آن را بخواند.

گفتگو به انگلیسی به لهجهٔ هلندیها:

«To buy a pair of garters, the other day, comes in a lady…»

(«چندروز پیش خانمی برای خریدن یك جفت بندجوراب می آید تو و...»)

گفتگو به انگلیسی به لهجهٔ ییدیش زبان‌ها:

«So for a pair of garters, this lady comes in, So I Ask her…»

(«بعد چندروز پیش خانمی برای خریدن یك جفت بند جوراب می آید تو، بعد من از او می‌پرسم که...»)

و به این ترتیب لهجهٔ ییدیش را می توان به لهجهٔ هلندی تبدیل کرد و برعکس. و خواننده نیز آن را باور می کند. و این ایجاد احساس واقعیت است و نه رونویسی مو به موی آن.

پانویس:

۱ـ بابانوئل که به تصور بچه‌ها شب میلاد مسیح برای بچه‌های خوب هدیه می‌برد.

۲ـ سوپرمن در زندگی عادی، روزنامه‌نگاری به اسم کلارك کنت است.

تحقیقی در مورد سروده‌های باباطاهر عریان همدانی

به هرملّت که هستیم...

□ علی عبدلی ـ رضوانشهر

○ اشاره: آنچه در زیر می‌خوانید، در واقع بحثی است دربارهٔ دیوانهای موجود از اشعار باباطاهر، و تفاوت آشکار گویشها در آنها. نویسنده براین باور است که رباعیات باباطاهر را، هرراوی، بنابرگویش محلی خود دستکاری کرده است و از طرفی ما، چند طاهر شاعر در مکانهای مختلف ایران داشته‌ایم و...

همچنین، نویسندهٔ مقاله محتوای این دیوانها را حاوی افکار پراکنده و متناقض می‌داند. به هر تقدیر، با توجه به این نکتهٔ مهم که تاکنون دربارهٔ باباطاهر و اشعار او تحقیقات جامعی دردست نیست، خواندن مقالهٔ زیر را که تهیهٔ آن زحمت فراوان برده است به شما توصیه می‌کنیم.

«شعرهای باباطاهر را غلط می‌خوانند.» این عنوان گفتگویی‌ست که سالها پیش از این، صاحب‌نظری از اهالی همدان، در مطبوعات کشور مطرح کرد. و ضمن آن روی یکی از نکات مبهم پژوهشهای ادبی و فرهنگی در کشور ما انگشت گذاشت. پیش از آن نیز محققانی دیگر ضمن مقالاتی از وجود ناسره‌ها در دیوان باباطاهر سخن به میان آورده بودند. اما از جمع ادیبان و پژوهشگران این مرزوبوم، کسی که آن گفته‌ها را واقعاً جدّی بگیرد و در جهت بازشناسی و درست‌خوانی اشعار باباطاهر گام بایسته‌ای بردارد دیده نشد. گویی تقدیر چنین بوده که در این باره هم بنشینیم تا شاید «دیگران» آستین همّت بالا زنند و گره از این به اصطلاح کار فرو بسته، بگشایند! اما موج دلبستگی به سروده‌های آن عارف شوریده، پیوسته گستره‌های وسیع‌تری را در نور دیده است و به موازات آن در عرصهٔ تجارت کتاب، مجموعه‌های رنگارنگ سروده‌های منسوب به باباطاهر نیز همچنان با محتوای آشفته، پیاپی و با تیراژهای فزاینده، تجدید چاپ شده‌اند. بی‌آن که در طول این مدّت حتّی یك مقالهٔ قابل توجه در مورد بازشناختن سره از ناسره در آن مجموعه‌ها منتشر گردد و یکی از دریچهٔ نگاهی تازه، پرتوی به عرصهٔ پرابهام اشعار منسوب به باباطاهر بیفکند.

باباطاهر عریان همدانی که بی‌تردید سرایندهٔ دلنشین‌ترین مجموعهٔ ترانه‌ها و دوبیتی‌های ویژه‌ای در طول تاریخ ادب فارسی است، به یك لحاظ شباهتی به ملانصرالدین معروف[۱] یافته است. یعنی همان‌طور که بسیاری از داستانهای کوتاه فکاهی که به میان مردم راه‌یافته و یا ساخته و پرداختهٔ مردم عوام است، به



ملانصرالدین نسبت داده شده. در طول سالها و سده‌هایی که از زمان باباطاهر می‌گذرد، به سبب وجود انس و الفت کم‌نظیر مردم با سروده‌های آن عارف وارسته، هر ترانهٔ دلپذیری که به گوش مردم رسیده است، آن را به وی نسبت داده‌اند و اکنون همان‌طور که داستانهای فکاهی منسوب به ملّانصرالدین را هرکس به زبان خود و به گونه‌ای دیگر روایت می‌کند، در ترانه‌های باباطاهر نیز به اقتضای سلیقه و درک این و آن تغییراتی راه یافته است.

استاد مرحوم مجتبی مینوی دربارهٔ ترانه‌های باباطاهر به درستی نوشته است:

«دوبیتی‌های بحرهزج مسدس که بنام فهلویات مشهور است، در زبان فارسی دارای مقامی خاص و رتبه‌ای بلند است و با آنکه گویندگانی بسیار، مانند بندار رازی، محمد مغربی، صفی‌الدین اردبیلی، محمد صوفی مازندرانی و بسیار کسان دیگر که نام آنها را نمی‌دانم، چنین دوبیتی‌هایی سروده‌اند، در این میان نام باباطاهر عریان بیش از همهٔ سرایندگان برزبانها افتاده است. به طوری که هرچه دوبیتی هست غالباً آن را به باباطاهر لرهمدانی منسوب می‌سازند و تشخیص اینکه کدامین یك از باباطاهر و کدامها از دیگران است همان اندازه دشوار است که تشخیص رباعیات خیام از رباعیات دیگران که به او نسبت داده شده است.»(۲)

سروده‌های باباطاهر

در بین شاعران نامدار ایران، باباطاهر شاید تنها کسی بوده که با وجود اینکه سروده‌هایش پیوسته برزبان خاص و عام جاری بوده امّا تا حدود هشتصد سال پس از زمان حیاتش، دفتر و دیوانی نداشته (و یا داشته و همه از آن بی‌خبر مانده‌اند) و در طول این مدّت چه بسیار سروده‌های او که از بین رفتند و چه بسیار که دستخوش تغییرات شدند. نخستین پژوهشگرانی که جُنگها و جزوه‌ها و تذکره‌های فراوانی اعم از خطی و چاپی را مورد مطالعه قرار داده و اشعار منسوب به باباطاهر را گردآوری و چاپ و منتشر کردند، سعید نفیسی در سال ۱۳۰۵ و وحید دستگردی در سال ۱۳۰۶ بودند. مجموعه‌های گردآوری شدهٔ این دو پژوهشگر بعدها به وسیلهٔ اشخاص فراوانی رونویسی شد و با تغییراتی منتشر شده است، ولی متأسفانه هنوز اقدام بایسته‌ای در مورد تصحیح علمی دیوان باباطاهر به عمل نیامده است و هنوز مشخص نشده است که مثلاً ترانه‌های این سراینده چه تعداد است و آن تعداد کدامند و بالاخره هنوز ترانه‌هایی از گوشه و کنار، به صورت مکتوب یا شفاهی به دست می‌آید که منسوب به باباطاهر است. مثلاً در جُنگ خطی متعلق به نگارنده یکصد و سی و یك (۱۳۱) ترانه و یك غزل با «مقدمه‌ای» به این شرح ثبت گردیده است:

«بعد از حمد و سپاس حضرت واجب‌الوجود که صلوات برخواجه کاینات و آل اطهار او باد چون تمامی رباعیات باباطاهر عریانی عراقی غیرموجود بود این بنده خاکسار برخود واجب دانستم که همه را جمع نمایم. ۱۳۲۰»

در این مجموعه گردآوری شده تعداد نسبتاً زیادی ترانه دیده می‌شود که در هیچ‌یك از نسخ چاپ شده وجود ندارد. از جمله چند مورد زیر:

بیا تا جان و هم جانانه باشیم
یکی شمع و یکی پروانه باشیم
یکی صوفی شویم اندر خرابات
یکی جاروکش میخانه باشیم

□

اگر دل برده عشقت جان سلامت
اگر جان هم رود جانان سلامت
شود گر پاره پاره رشتهٔ جان
سرآن زلف مشك افشان سلامت

□

جهان جام و فلك ساقی اجل می
خلایق باده نوش مجلس وی
خلاصی نیست هرگز هیچکس را
از این جام و از این ساقی از این می

همچنین ترانه‌هایی در میان مجموعه‌های چاپ شدهٔ اشعار باباطاهر وجود دارد که در برخی از منابع، به کسانی دیگر نسبت داده شده است مانند:

تـوای نـالـه غم انـدوتـه نـرانی
کـه قـدر زر خـالص بوتـه نـرانی
بـوران پـروانیـا بـا هم بسـوجیم
کـه حال سوتـه دل دلسوتـه نرانی
منسوب به معالی(۳)

□

دیره که سر بـه سودای تـه گیجی
دیره کین چش چو خونین اسره ریجی
دیره که سر بـه آستان اج تـه دارم
خـوه نـواجی کـو ور بخشتی گیجی
منسوب به صفی‌الدین اردبیلی

□

دلا دردین داغین بـه کیان شوم
دچشم اسرین و خونین به کیان شوم
هـم اج در بـرانـنـد بـشـو آیـم
میرم اج در برانی بـه کیان شـوم
منسوب به خلیفه آدم

□

اگـر دیوانـه هستیم اشتویم دوست
اگـر بی‌پـا و دستیم اشتویم دوست
یـر گیـرم بخـوانی یـر مسلمان
بـه هر ملت کـه هستیم اشتویم دوست
ایضاً

□

مـن از قـالـو بـلی انـدیش دارم
گـنـه اج بـرگ داران بـیش دارم
و هرا که نـامه خـوانان نـامه خـوانند
مـن از شـرمـنـدگی سـر پیش دارم
ایضاً

در بین اشعار منسوب به باباطاهر، ترانه‌هایی هم وجود دارد که به سبب درجشان درمنابعی که دارای قدمتی قابل توجه هستند، اهمیت زیادی دارند و پیوسته مورد رجوع و استناد پژوهشگران قرار می‌گیرند ولی در یك تحقیق جامع و علمی، درمورد آنها سه احتمال را نباید از نظر دور داشت: الف ـ ممکن است متعلق به باباطاهر نباشند. ب ـ ممکن است دستکاری شده باشند. ج ـ ممکن است دچار تغییرات گویشی شده باشند. درمورد اخیر می‌توان ترانه‌های منسوب به باباطاهر، مندرج در مجموعهٔ خطّی موجود در موزهٔ قونیه را که از آن به عنوان قدیمی‌ترین منبع یاد می‌شود، مثال زد. نگارنده ضمن مطالعاتِ خود به این نتیجه رسیده است که این ترانه‌ها بوسیله کاتب مزبور یا مرجع وی، صبغهٔ زبان کُردی یافته است.

زبان باباطاهر

در تاریخ ادبیات ما از شاعران بسیاری می‌توان نام برد که اشعاری به زبان یا لهجهٔ غیرفارسی از خود به یادگار گذاشته‌اند. این شاعران به چهار گروه زیر تقسیم می‌شوند:

۱ـ محلی سرایان، مانند: امیری پازواری، شرفشاه دولایی

۲ـ فارسی ـ محلّی سرایان، مانند: شهریار

۳ـ فارسی‌سرایانی که از سرتفنّن اشعاری هم به زبان محلّی سروده‌اند، مانند: شمس مغربی، قاسم انوار، عبید زاکانی

۴ـ عرفا و اندیشمندانی که جهت نشر افکار خود و یا از روی تفنن و یا برقراری نوعی زبان و بیان رابطه، نظری هم به هنر شاعری داشته‌اند، مانند شیخ صفی‌الدین اردبیلی، باباطاهر و حتّی حلّاج و خیام

گروه اوّل شاعرانی هستند که زبان محلی زبان اصلی شعر آنها است و سرودن به آن زبان را جزء اهداف هنری خود دانسته و آنچه را که گفته‌اند می‌تواند نمونهٔ قابل اعتمادی از شکل رایج همان زبان باشد.

گروه دوم، شاعرانی هستند که زبان فارسی و زبان محلّی را همچون دو کفهٔ یك ترازو دانسته، به هر دو متعهّد بوده‌اند و در استفاده اززبان محلّی همچون گروه اوّل دقت و امانت‌داری را تا حدّ ممکن رعایت کرده‌اند.

گروه سوّم، شاعران فارسی‌گویی هستند که در دیوانشان اشعاری هم به چشم می‌خوردکه به زبان محلّی سروده شده است اما در کاربرد آن زبان دقت چندانی به عمل نیاورده‌اند از این رو صبغهٔ گویشی آن اشعار اغلب کمتر از صبغهٔ فارسی‌شان است. برخی از سرایندگان این گونه اشعار به زبانی محلّی که از سر تفنّن باآن شعر سروده‌اند، تسلّط لازم را نداشته‌اند مانند قاسم انوار که کوشیده است اشعاری به گویش گیلکی بسراید، در حالی که خود وی «گیلك» نبوده است.

و اما گروه چهارم کسانی را شامل می‌شود که ادعای شاعری نداشته‌اند و سرودن شعر برایشان مشغله‌ای به اصطلاح «جنبی» بوده و اغلب اززبان شعر برای مقاصد خاصی بهره گرفته‌اند و شعر برایشان نوعی سخن گفتن و وسیله‌ای جهت شرح مفاهیم و تفهیم و تفاهم با دیگران بوده است و از بابت زبان هیچگونه مشغله یا حسّ تعهد و وظیفه‌ای نداشته‌اند و با هیچ تکلّف و تعصّبی ـ به همان گونه که سخن می‌گفتند ـ شعر سروده‌اند. خیّام فارسی زبان به زبان خود رباعیاتش را می‌سرود و باباطاهر به گویش همدانی ترانه‌های خویش را. آن یکی بی‌نیاز از پیرایه‌های گویشی و این یکی بی‌توجّه به لزوم پایبندی

در دایرهٔ تنگ زبان محلّی. از این رو نباید انتظار داشت که زبان ترانه‌های باباطاهر نمونهٔ جامعی از گویش همدانی در سده‌های چهارم و پنجم باشد و غلظت گویشی آن همسان اشعاری باشد که برخی دیگر از موضعی متفاوت به زبان محلّی آن زمان سروده‌اند و نمونه‌هایی ازآن هم در اینجا و آنجا از جمله در «راحة‌الصدور فی آیة‌السرور» ثبت گردیده است. شاید همین تصوّر موجب گردیده که گردآورندگان اشعار باباطاهر متوجّه میزان و چگونگی دخالت راویان در زبان و محتوای آن اشعار نشوند و چه‌بسا سروده‌هایی از باباطاهر را به سبب زیاده فارسی بودنش به نام او ثبت نکنند و برخی هم خود آستین همت بالا زده و کمبودهای گویشی اشعاری را که بنداشته‌اند سرودهٔ باباطاهر است، برطرف کرده‌اند. این آغاز و علّت اصلی مشکل پیچیده‌ای‌ست که اکنون در مورد شناخت زبان شعری و تصحیح ادبی و زبان‌شناختی اشعار باباطاهر وجود دارد.

گروهی بر این باورند که باباطاهر ترانه‌هایش را به زبان یا گویش لُری سروده است و مهم‌ترین دلیلی که برای اثبات این نظر ارائه می‌کنند وجود لغاتی مانند: روز، روؤ، سوؤ، شو، ته، کری، مان و... در ترانه‌های منسوب به باباطاهر است امّا دلایلی از این دست جهت اثبات نظریه مزبور کافی نیست زیرا چگونگی آن واژه‌ها جای بحث دارد و در همین کتاب کم و بیش روشن شده که اغلب آنها تحریف شده‌اند و همچنین این واژه‌ها با اندکی تفاوت در برخی موارد، عیناً به صورت عام در همهٔ شاخه‌های زبان پهلوی و پارسی میانه وجود داشته و هنوز هم به همان صورت در زبانهایی چون کُردی، تاتی، تالشی و حتی در «همدانی» کنونی وجود دارند از این رو به هیچ وجه خاصّ گویش لری نیست و بخصوص اکنون چندین سده از زمان زندگی باباطاهر سپری شده است و در طی این مدّت گویش لری شدیداً دستخوش دگرگونی و تغییر گشته و در فرایند این دگرگونی، تحت تأثیر زبان فارسی بوده است و دیگر آن ویژگی و اصالت چندین سدهٔ قبل را ندارد ولی هنوز با زبان ترانه‌های باباطاهر تفاوت فراوان دارد. در این مورد دست کم دو ترانهٔ زیر که از کهن‌ترین منابع به دست آمده است، به عنوان نمونه می‌تواند قابل توجه باشد:

از اُ اسبیده بازیم همدانی
به تنهایی کرم نچیروانی
همه به من و دیرند چرخ و شاهین
بنام من کرند نچیروانی[۴]

□

ار کری‌مان به خواری اج که ترسی
ورکشی‌مان به زاری اج که ترسی
از ای نیمه دلی نترسیم اج کیج
ای گهان دل ته‌داری اج که ترسی[۵]

اینگونه ترانه‌ها نه تنها باید ملاکی در شناخت زبان باباطاهر باشد بلکه جهت آشنایی با اندیشه‌ها و جهان‌بینی این عارف شاعر نیز باید مورد توجه دقیق‌تری قرار گیرد.

و بالاخره نکتهٔ دیگری که در «لری» بودن زبان باباطاهر تردید ایجاد می‌کند، این است که «همدانی» و «لری» هر یك به گروهی دیگر از زبانهای ایرانی تعلق دارند. صرف نظر از شواهد عینی و استنتاجها در تحقیقات جدید، اسناد تاریخی معتبری در دست است که این ابهام را روشن می‌کند عبدالله بن مقفّع می‌گوید: «زبانهای فارسی عبارت است از پهلوی، دَری، فارسی، خوزی و سریانی. پهله منسوب به پهله که نام پنج شهر است: اصفهان، ری، همدان، ماه نهاوند و آذربایجان» در حالی که لُری متعلق به شاخهٔ غربی زبان فارسی است و با وجود همهٔ وجوه مشترکی که با پهلوی میانه و شمالی دارد، دارای ویژگیهای مشخصی است که نزدیکی همدان و لرستان و تأثیر و تأثّرهای زبانی و فرهنگی بین اهالی این دو منطقه، آن را نمی‌پوشاند.

سره‌ها و ناسره‌ها.

یك مجموعه از ترانه‌های منسوب به باباطاهر به وسیلهٔ پروفسور مینورسکی تصحیح و منتشر شده است. این مستشرق تعداد ترانه‌های باباطاهر را در ۸۳ قطعه دانسته است. با این که محتمل است این شاعر در طول دوران زندگی خود بیش از ۸۳ ترانه سروده باشد اما آنچه که ثبت شده و به دست ما رسیده، چیزی است در همین حدود؛ درحالیکه تعداد ترانه‌های منسوب به باباطاهر در برخی از مجموعه‌های چاپ شده، از مرز چهارصد قطعه هم فراتر رفته است.[۶] در اغلب این مجموعه‌ها زبان ترانه‌ها بنا به سلیقهٔ «کاتب» و یا بر اثر نقل و تحریرهای مکرّر تحریف و آشفته شده و اندیشه شاعر نیز مغشوش و مجعول گشته است و در جای جای این مجموعه‌ها عناصر فکری متناقض در کنار هم به چشم می‌خورد. در میان عوامل گوناگونی که موجب شکل‌گیری چنین مجموعه ترانه‌های آشفته‌ای شده است این نکته را نباید از نظر دور داشت که غیر از باباطاهر عریان همدانی، ترانه سرایان دیگری هم از گوشه و کنار میهن ما برخاسته‌اند که نامشان طاهر و یا باباطاهر بوده است مانند: طاهر قزوینی، طاهر کاشانی، طاهر نائینی، طاهر طالقانی، طاهر نیشابوری، طاهر انجدانی، طاهر فریمذی، بابای مازندرانی و طاهر پسر فریدون از اهالی فارس.[۷]

در این میان شهرت باباطاهر همدانی ایجاب نموده است که اشعاری از شاعران مذکور ـ بویژه ترانه‌های طاهر پسر فریدون ـ به وی نسبت داده شود. از این رو بسیاری از نسخ چاپ شده‌ی ترانه‌های منسوب به باباطاهر، حتی بدون دخالت و اعمال سلیقهٔ کاتبان و گردآورندگان، از لحاظ زبانی به صورت مجموعه‌هایی چند گویشی درآمده‌اند. در اینگونه مجموعه‌ها با واژه‌ها و افعال و ترکیبات و گونه‌های آوایی کلماتی برمی‌خوریم که متعلق به یك زبان یا گویش واحد و بالاخص گویش همدانی نمی‌تواند باشد. مانند: بورین(=بیا)، بورم(=بروم)، دیل(=، موره = مرا)، که در لهجه‌های مناطق شمال ایران وجود دارد؛ و یا آیوم(=آیم)، سی تو(=برای تو)، نبید(=نبود)، که در نواحی فارس رواج دارند؛ و ریژی(=ریزی)، سوژ(=سوز)، روژ(=روز)، بییم(=بودم)، که متعلق به لُری و کُردی است. همین مورد یکی از ملاکهای تشخیص سره از ناسره در مجموعه ترانه‌های منسوب به باباطاهر همدانی است. به اعتقاد نگارنده اگر از این گونه واژه‌ها در هر ترانه‌ای وجود داشته باشد، یا آن ترانه از سروده‌های باباطاهر همدانی نیست و یا این که آن واژه‌ها به اشتباه در سروده‌های این شاعر جای داده شده است و یا تحریف گردیده‌اند.

اگرچه هنوز در هیچ منبعی ترانه‌ای دیده نشده است که انتساب آن به بابا طاهر همدانی جای تردید نداشته باشد و به یقین بتوان گفت که آن ترانه از لحاظ زبانی دقیقاً به همان صورتی است که وی سروده است، ولی باتوجه به ترانه‌ای منسوب به بابا طاهر که در کتاب «المعجم فی معاییرالاشعار العجم» آمده و همچنین باتوجه به دوبیتی‌هایش که به گویش همدانی در کتاب «راحة‌الصدور فی آیة‌السرور» درج گردیده، می‌توان گفت: آنچه که امروزه به عنوان دوبیتی‌های بابا طاهر منتشر شده و در دسترس عموم قرار گرفته است، هیچ یك از اصالت زبانی برخوردار نیستند. این دوبیتی‌ها ـ حتی آن تعداد که به احتمال قوی سرودهٔ بابا طاهر همدانی است ـ به مرور زمان و براثر عبور از پیچ و خم تقریرها و تحریرها، دیگرگون گردیده و به فارسی ادبی و رسمی نزدیکتر شده‌اند. برخی از کاتبان



و گردآورندگان این دوبیتی‌ها، هر یك به نوبت خود کوشیده‌اند که آن را به زیور گویش خاصی بیارایند که البته اغلب آنها در این دخالت، ناموفق بوده‌اند و قادر نشده‌اند پیش پا افتاده‌ترین اشتباهات را در ترانه‌هایی که گرد آورده و منتشر نموده‌اند رفع کنند. مثلاً در یکجا «آیو» نوشته‌اند، در جای دیگر «آیه» و در جایی نیز «آید». در حالی که این هر سه، اشکال مختلف یك کلمه‌اند و هر یك متعلق به زبانی و لهجه‌ای دیگر.

تغییرات

دو ویژگی ترانه‌های بابا طاهر را از سایر سروده‌های مشابه متمایز می‌نماید و در میان دریای بی‌کرانه‌ای از ترانه‌های مشابه بدان تشخص و محبوبیت عام می‌بخشد. آن دو ویژگی عبارتند از:

۱. اندیشه و احساسی سخت لطیف و انسانی، عشق و شوری عارفانه، گریز از دایرهٔ تسلیم و عصیان و پرخاش در برابر بی‌عدالتی‌های جهان؛ که در سروده‌های بابا طاهر موج می‌زند.

اگر دستم رسد بر چرخ گردون
اجَ اُ پرسم که اِی چون‌ست و اُ چون
یکی را می‌دهی صد گونه نعمت
یکی را نان جو آلوده در خون

۲. بیانی ساده و در عین حال بلیغ با رنگی از لهجهٔ عوام. نگارنده با در نظر گرفتن این دو ملاك، از بین انبوه ترانه‌های منسوب به بابا طاهر همدانی، تعدادی را برگزیده، و باتوجه به مجموعه‌ای از اسناد و شواهد موجود، به منظور نزدیك ساختن زبان آنها به شکل اصلی، دست به تصحیح و تغییراتی زده است، از جمله آوردن «اج» به جای حرف اضافهٔ «از» و در جاهای مناسب استفاده از ضمیر اول شخص مفرد «ازّ» به جای «من» و یا «مو». این تغییرات مطابق خصوصیات زبان پهلوی و لهجهٔ همدانی انجام گرفته و در این مورد بیش از همه به ترانه‌های مندرج در «المعجم» و «راحة‌الصدور» و «جُنگ شمارهٔ ۲۵۴۶ موزهٔ قونیه» استناد شده است. در این منابع به وضوح می‌بینیم که در زبان بابا طاهر ضمیر اوّل شخص مفرد درحالت مستقیم. (direct) ، (از) و در حالت متممی (oblique)، «مو» و گاه «مه»بوده است.

توضیحی که لازم است در اینجا درباره ضمایر «ازّ» و «مه ـ مو» داده شود. این است که در زبانها و گویشهایی که هردو این ضمایر کاربرد دارند، با آمدن «ازّ» درجمله، ضمیر متصّل آخر ـ یا شناسه ـ همراه فعل باقی می‌ماند ولی در صورت کاربرد «مو» یا «مه»، شناسه حذف می‌گردد. اگر در جمله‌ای «مو» یا «مه» (= من) به جای «ازّ» گذاشته شود باید شناسهٔ اشخاص در آن جمله نیز تغییر یابد و شناسهٔ اول شخص مفرد «یم» به صورت «م» درآید. به این ترتیب مصراعی چون: «ازّ اُبیریم که خوانندُم قلندر» به صورت: «مو اُبیرم که خوانندم قلندر» در خواهد آمد. ولی ضمایر برخی از جمله‌ها و مصراعهای شعر مانند «مو آن مسکین تذروبی پَرستم» را نمی‌توان به‌این ظرافت تغییر داد، زیرا دست کم در زبان پهلوی میانه و شمالی، فعل کمکی «است» وجود ندارد تا شناسهٔ «یم» یا غیره به آن افزوده شود. بنابراین اگر بخواهیم ترانه‌های بابا طاهر را تصحیح زبانی بکنیم یا باید ترانه‌هایی با مشخصات «مو آن مسکین تذروبی پَرستم» را از دیوانش حذف کنیم، و یا آن را به این صورت بنویسیم: «ازّ اُمسکین تذروبی پریم پر»، مگر آنکه فرض کنیم بابا طاهر گاه در چنین مواردی از قاعدهٔ زبان محلی عدول کرده و از فعل کمکی «است» استفاده نموده است که البته چنین فرضی چندان هم بعید به نظر نمی‌رسد.

تغییر دیگری که باز در ترانه‌های بابا طاهر جایز دیده می‌شود، تبدیل همهٔ پسوندهای «اون» و «اوم» به «آن» و «آم» است. درحالی که در اغلب نسخه‌های چاپی و نسخه‌های خطی متاخر سروده‌های بابا طاهر، همان «اون» و «اوم» به کار گرفته شده است اما باتوجه به منابع متقدم و مجموعه‌ای از شواهد و مدارك، چنین به نظر می‌رسد که «آن» و «آم» درست باشد.

دکتر علی اشرف صادقی در این مورد نوشته است:

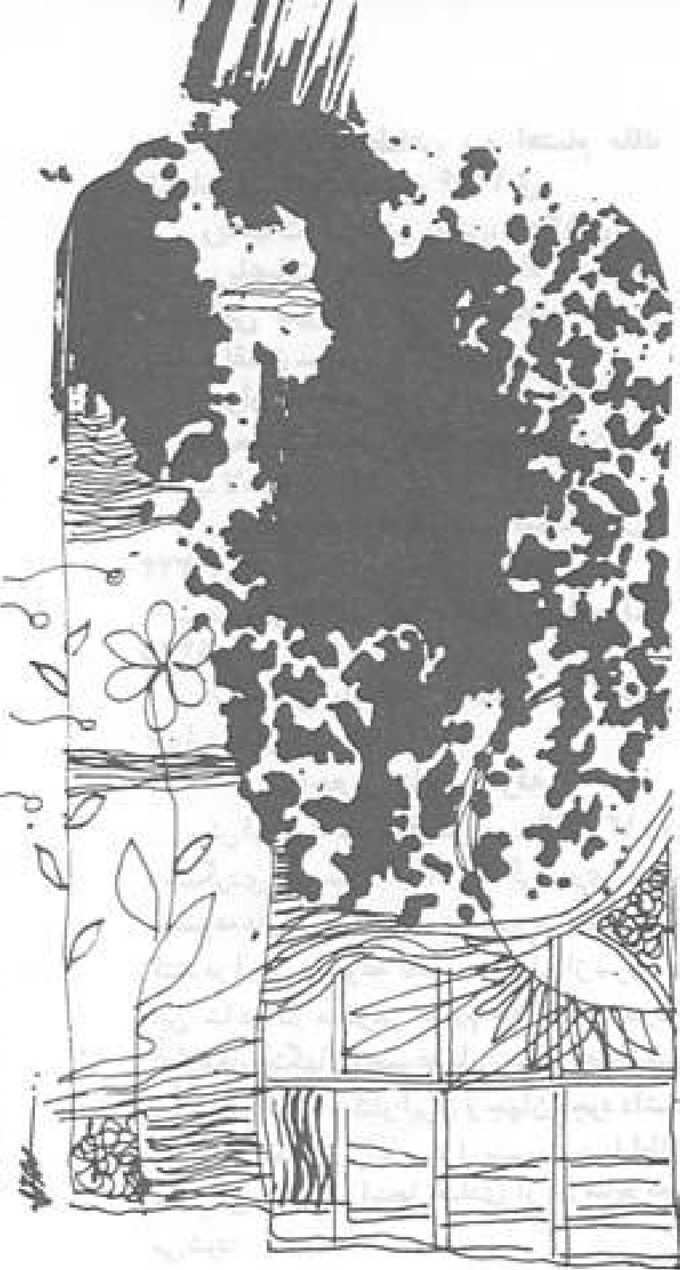
«در اشعار بازمانده از بابا طاهر و سایر لهجه‌های فهلوی مناطق غربی ایران نیز تبدیل آن و آم به اون و اوم دیده نمی‌شود و یا وقوع آن نادرست است. قدیمی‌ترین نسخه اشعار بابا طاهر شامل دو قطعه و هشت دوبیتی است که در سال ۸۴۸ نوشته شده[۸] و مرحوم استاد مجتبی مینوی در مجلهٔ دانشکده ادبیات تهران، سال چهارم ـ ۲، ۱۳۳۵، ص ۸ـ۵۶ آن‌ها را به چاپ رسانده است. در این اشعار، در کلماتی که دارای an است تغییر مورد نظر دیده نمی‌شود، اما در اشعاری که از نسخ متأخر و کم اعتبار گرفته شده و در چاپهای متعدّد رباعیات بابا طاهر منتشر شده، کاتبان برای محلّی جلوه دادن آنها در این کلمات an ها را به un بدل کرده‌اند»[۹]

کتاب شناسی باباطاهر

در بین نسخ چاپی و غیرچاپی سروده‌های باباطاهر، نسخه‌ای که بخشی از آن به کتاب شناسی این شاعر اختصاص داشته باشد، تقریباً وجود ندارد، جز نسخه‌های «م. اورنگ» و «دکتر جواد مقصود» که در آنها اطلاعاتی درباره مرجع شناسی سروده‌های باباطاهر درج شده است. نگارنده به منظور جبران این کاستی، فهرستی از منابع متفرقه و نسخ چاپی و چاپ سنگی و خطی ترانه‌های باباطاهر را تحت عناوین زیرتنظیم نموده است:

۱. نسخ چاپ سنگی ایران
۲. نسخ چاپ سنگی خارج از ایران
۳. مراجع و منابع متفرقه
۴. نسخ ترجمه شده به زبانهای خارجه
۵. مقاله‌ها
۶. نسخ چاپی نمونه ۱ به منظور نشان دادن تفاوت نسخ از لحاظ تعداد ترانه‌ها
۷. نسخ چاپی نمونه ۲ با اطلاعاتی دربارهٔ خطّاطان، مینیاتوریست‌ها و غیره
۸. نسخ چاپی متفرقه

آنچه که تحت عناوین مذکور گردآمده است باید فهرستی اجمالی تلقی شود زیرا بدون تردید مقالات، منابع و نسخ چاپی گوناگون دیگری هم وجود دارد که نگارنده یا به آنها دسترسی نداشته و یا از وجودشان بی‌اطلاع بوده است.



با ورود صنعت چاپ به ایران، ترانه‌های باباطاهر از جمله اشعاری بود که بارها، چه به صورت مستقل و چه همراه با اشعار و نوشته‌های دیگر به چاپ رسید. مشخّصات برخی از آن مجموعه‌ها به شرح زیر است:

ـ رباعیات باباطاهر، ۱۲۷۴،؟
ـ رباعیات باباطاهر، ۱۲۸۴،؟
ـ رباعیات باباطاهر ـ همراه با نان و حلوا و شیر و شکر، ۱۳۰۳ ق، به اهتمام عبدالغفار.
ـ رباعیات باباطاهر ـ همراه با اوصاف الاشراف و مناجات خواجه‌عبدالله انصاری و خلدبرین و رباعیات ابوسعیدابوالخیر ـ ۱۳۰۳،؟
ـ رباعیات باباطاهر، ۱۳۱۰ق،؟
ـ رباعیات باباطاهر، به خط مهدی گلپایگانی، ۱۳۱۳،؟
ـ رباعیات باباطاهر ـ همراه با رباعیات خیام و شیخ عطار و ایرج میرزا و ناصرخسرو و ترجیع بندی از کلیات شمس تبریزی ـ به کوشش شاهزاده سنجر میرزا، ۱۲۷۴.

نسخ چاپ سنگی خارج از ایران

همزمان با چاپ سنگی ترانه‌های باباطاهر در ایران و گاه پیشتر از آن چاپ سنگی‌های مختلفی از این ترانه‌ها در خارج از ایران منتشر شده که شماری از آنها به شرح زیر است.

ـ رباعیات باباطاهر، بمبئی، ۱۲۶۷ ق.
ـ رباعیات باباطاهر عریان، هند، ۱۲۷۷ ق.
ـ رباعیات باباطاهر ـ همراه با رباعیات خیام و خواجه‌عبدالله انصاری ـ بمبئی، ۱۲۹۷ق.

ـ رباعیات باباطاهر، به اهتمام ملک الکتاب شیرازی، بمبئی، ۱۲۸۶ ق.
ـ رباعیات باباطاهر، بمبئی، ۱۳۰۸ ق.
ـ رباعیات باباطاهر ـ همراه با دیوان امیرشاهی سبزواری و رباعیات خیام و نصایح لقمان ـ بمبئی، ۱۳۲۲ ق.
ـ دیوان باباطاهر عریان، بمبئی، ۱۳۵۶ ق.
ـ اشعار باباطاهر، به اهتمام هنموهن لال هندی، لاهور، ؟
ـ دوبیتی‌های باباطاهر، استانبول، ۱۳۲۴ق.
ـ دوبیتی‌های باباطاهر، استانبول، ۱۳۲۵ق.
ـ ترانه‌های باباطاهر همدانی، به اهتمام ادوارد هرن آلن، لندن ۱۹۰۲

مراجع و منابع متفرقه

پیش از آن که سعیدنفیسی در سال ۱۳۰۵ و وحید دستگردی در سال ۱۳۰۶ به گردآوری و انتشار مجموعه‌هایی از ترانه‌های منسوب به باباطاهر اقدام کنند در ایران مجموعه کامل و مستقلّی از سروده‌های این شاعر در دسترس عموم علاقمندان نبود ولی تذکره‌ها، جُنگها و مجموعه‌هایی خطّی اعمّ از متقدّم و متأخّر، در گوشه و کنار ایران و جهان وجود داشت که در هریک تعدادی ترانه و غزل منسوب به باباطاهر به چشم می‌خورد. در اینجا تعدادی از آن منابع معرفی می‌شود:

ـ رساله کتابخانه وین به شماره ۶۴۴، خط لاهیجی با تاریخ ۱۲۱۳ ق
ـ رساله پنجم از مجموعه شماره ۲۵۲۶ کتابخانه موزه قونیه، ترکیه.
ـ رساله کتابخانه ملی پارس به شماره ۱۰۷۲، با تاریخ ۱۲۶۰ ـ شامل دو قطعه پنج و سه بیتی و هشت ترانه. نسخه عکسی کتابخانه مرکزی
ـ رسالهٔ کتابخانه ملّی پارس به شماره ۲۱۸۳، با تاریخ ۱۲۷۲ ـ دانشگاه تهران به شماره ۵۶۴/۲.
ـ رساله اول از مجموعه ۸.۹۷ آکادمی علوم شوروی. شامل ۳۵ ترانه. (نسخه عکسی کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران به شماره ۴۲۴۶/۱)
ـ رساله ششم از مجموعه متعلق به خانم محبوبهٔ فرزانه، تهران، شامل ۱۱۶ ترانه و یک غزل ۱۸ بیتی با تاریخ ۱۲۳۰ ق.
ـ رسالهٔ چهارم از مجموعه ۵۱۲۴ کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران، شامل ۴۲ ترانه با تاریخ ۱۲۵۴ ق.
ـ رسالهٔ چهاردهم از مجموعهٔ ۴۲۴۳ کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران شامل ۲۷ ترانه با تاریخ ۲۶۹ ق.
ـ رسالهٔ چهاردهم از مجموعه ۴۹۴۸ کتابخانه مجلس، شامل ۴۸ ترانه با تاریخ ۱۳۰۰ ق.
ـ رسالهٔ چهارم از مجموعه ۲۱۹۷ کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران، شامل ۲۷ ترانه با تاریخ ۱۳۰۱ ق.
ـ رسالهٔ ششم از مجموعه ۵۱۲۵ کتابخانه ملک، شامل ۴۰ ترانه با تاریخ ۹۵۷ ق.
ـ رساله چهارم از مجموعه ۵۵۱۶ کتابخانه ملک با تاریخ ۱۲۶۵ ق.
ـ رساله سوم از مجموعه ۵۷۹ کتابخانه ملک با تاریخ ۱۲۸۱ ق.
ـ رسالهٔ هفتم از مجموعه ۵۶۰۶ کتابخانه ملک، شامل ۹۴ ترانه با تاریخ ۱۳۱۲ ق.
رسالهٔ سوم از مجموعه ۵۵۳۶ کتابخانه ملک، شامل ۳۲۰ ترانه با تاریخ ۱۳۳۹ ق.

ـ جنگ شماره ۴۳۵۱ کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران، فهرست ج۱۳ صفحه ۳۳۰۶
ـ جُنگ شماره ۴۴۳۰ کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران. فهرست ج ۱۳ ص۳۳۹۰
ـ جُنگ شماره ۲۳۳۵ کتابخانه ملی تهران، فهرست ج۸ ص۴۴
ـ رسالهٔ ۵۷ از جنگ ۵۹۹۶ کتابخانه ملی تهران، فهرست ج۱۷ ص۳۷۷
ـ رسالهٔ ۱۲ از مجموعه ۹۶۶ کتابخانه ملی تهران، فهرست ج۲ ص۵۱۶
ـ رسالهٔ ششم از مجموعه ۱۴۸ کتابخانه مدرسه عالی سپهسالار، فهرست ج۴ ص۵۲
ـ رسالهٔ ۳۶ از مجموعه ۲۹۱۳ کتابخانه مدرسه عالی سپهسالار فهرست ج۵ ص۲
ـ رسالهٔ دوم از مجموعه ۹۳۰ کتابه آستان قدس، فهرست ج۱ ص۷۴۱
ـ نسخهٔ شماره ۲۹۰۰ کتابخانه ملّی تبریز، فهرست ج۱ ص۳۶۴
ـ جُنگ خطّی متعلق به نگارنده، شامل ۱۳۱ ترانه و یک غزل با تاریخ ۱۳۲۰ ش

نسخ ترجمه شده به زبانهای خارجه

از ادوارد هرن آلن، مستشرق انگلیسی بایدبه عنوان نخستین پژوهشگری یادکرد که ترانه‌های باباطاهر همدانی را گردآوری، بررسی و تصحیح نموده و سپس به صورت کتابی مستقل چاپ و منتشر کرد. به دنبال هرن‌الن که ترانه‌های باباطاهر را با ترجمه‌ای به نثر انگلیسی منتشر کرد، سروده‌های دلنشین این عارف شاعر به چند زبان دیگر نیز ترجمه و در گوشه و کنار جهان پخش شد. از جملهٔ آن ترجمه‌ها است:

ـ ترجمهٔ اردو، حضور احمد سلیم، ۳۰ ترانه، ۱۳۵۱ ش
ـ ترجمهٔ انگلیسی، آرتور آلبری، انگلستان
ـ ترجمهٔ انگلیسی، سیدعلی بیل، ۶۳ ترانه، بنگال ۱۹۰۲
ـ ترجمهٔ منظوم به انگلیسی، الیزابت کرتیس، انگلستان
ـ ترجمهٔ ارمنی، دکتر روبن آبراهمیان، ایران
ـ ترجمهٔ فرانسوی، کلمان هوار، فرانسه
ـ ترجمهٔ ارمنی، سیمون بابومیان، ایران
ـ ترجمهٔ ارمنی، بارون آرام، ایران
ـ ترجمهٔ آلمانی، ژرژ لزنسکی، آلمان

مقاله‌ها

همان طور که پیشتر اشاره شد موضوع باباطاهر و سروده‌های او خیلی کمتر از آنچه استحقاق آن را دارد، مورد عنایت و توجّه پژوهشگران و صاحبنظران قرار گرفته است. از این رو تعداد مقاله‌هایی که در این خصوص تاکنون انتشار یافته از انگشتان دو دست تجاوز نمی کند و تاجایی که نگارنده اطلاع دارد اهّم آنها عبارت است از:

ـ مشاهیر همدان، علی محمدآزاد همدانی، ارمغان شمارهٔ ۱۷
ـ دوبیتی‌های باباطاهر، پرویز ناتل خانلری، پیام‌نو، شماره‌های ۸ و ۹
ـ باباطاهرعریان، غلامرضا رشیدیاسمی، ارمغان شمارهٔ ۱۰
ـ آرامگاه باباطاهر، ابراهیم صفایی، ارمغان شمارهٔ ۲۸
ـ شعرهای باباطاهر را غلط می‌خوانند، ابراهیم صفایی، ارمغان شمارهٔ ۳۱
ـ شرح حال باباطاهر عارف و شاعر، ولادیمیر مینورسکی، ترجمه نصرت‌الله کاسمی، ارمغان شماره۹

نسخه‌های چاپی نمونه ۱

ـ سروده‌های باباطاهر همدانی، به کوشش م. اورنگ، ۱۳۵۰ تهران، ۳۹۸ صفحه، شامل ۱۲۸ ترانه و یک سه‌بیتی و سه غزل ۷و۱۴و۱۵ بیتی به عنوان اصل و چندصدترانه به عنوان مشابه و بدل + پیشگفتار و بررسی و توضیحات.

شرح احوال و آثار و دوبیتی‌های باباطاهر عریان

به کوشش جواد مقصود، انجمن آثار ملی، ۱۳۵۴ تهران، ۹۷۶ صفحه شامل ۳۶۵ ترانه و پنج غزل + پیشگفتار و بررسی ترانه‌ها و شرح کلمات قصار باباطاهر و شرح حال و آثار عین‌القضات همدانی و گراورها.

دیوان باباطاهر عریان

به اهتمام سیداسدالله مصطفوی، ۱۳۵۲ تهران، ۲۳۴ صفحه شامل ۵۹ ترانه و یک غزل بعنوان اصل با توجه به نسخه کلمات هوار، و۱۰۶ ترانه به عنوان دوبیتی‌های منسوب + مقدمه و توضیحات.

ترانه‌های باباطاهر

تصحیح وحید دستگردی، مقدمه م. درویش، انتشارات جاویدان ۱۳۵۴، ۹۶ صفحه شامل ۳۰۲ ترانه و چهار غزل به عنوان اصل و ۵۹ ترانه بعنوان «دوبیتی‌های مشکوک»

باباطاهر

به اهتمام مهدی الهی قمشه‌ای، انتشارات فخررازی، ۹۶ صفحه، شامل ۲۷۵ ترانه و یک غزل ۲۲ بیتی+ مقدمه.

رباعیات باباطاهرعریان

به اهتمام اصغر عبداللهی، دنیای کتاب، ۱۵۲ صفحه، شامل ۳۵۸ ترانه و پنج غزل + مقدمه

دیوان باباطاهر عریان

به کوشش برادران شاهرودی، نشر طلوع، ۹۴صفحه، شامل ۲۷۶ ترانه و یک غزل + مقدمه

دوبیتی‌های باباطاهر عریان

به اهتمام عزیزالله کاسب، براساس نسخه کمبریج، انتشارات رشیدی، ۱۳۴ صفحه، شامل ۳۶۴ دوبیتی و ۴ غزل + مقدمه.

دیوان باباطاهر عریان همدانی

به کوشش محمد عالمگیر، نشر محمدو سعدی، ۱۱۴ صفحه، شامل ۳۶۶ ترانه ۲ غزل + مقدمه + ۳ تابلو

دیوان شعر باباطاهر عریان همدانی همراه با رباعیات خیام

به اهتمام منوچهر آدمیت،انتشارات اقبال، ۹۶ صفحه، شامل ۲۹۶ ترانه به عنوان اصل و ۵۹ ترانه بعنوان مشکوک و ۴ غزل + مقدمه

رباعیات باباطاهر

به کوشش محسن صفری، انتشارات صفری، ۱۴۰ صفحه، شامل ۴۸۴ ترانه و ۵ غزل،؟

دیوان باباطاهر

به کوشش محمدعلی صادقی، انتشارات ققنوس، ۳۲۴ صفحه، شامل ۲۸۳ ترانه به عنوان اصل و ۵۳ ترانه به عنوان مشکوک + مقدمه و واژه‌نامه

هزار و یک ترانه ایرانی ـ از باباطاهر تا فایزدشتستانی

به کوشش حسین معرفت، کتاب فروشی معرفت، ۲۴۰ صفحه، شامل بیش از ۳۰۰ ترانه از باباطاهر.

رباعیات باباطاهر

تیمور برهان، انتشارات کاویان، ۱۵۲ صفحه، شامل ۳۳۵ ترانه و ۴ غزل + تذهیب محمد تجویدی.

نسخ چاپی نمونهٔ ۲

با اطلاعاتی دربارهٔ خطاطان، مینیاتوریست‌ها، تذهیب‌گران و حاشیه‌پردازانی که در رابطه با سروده‌های باباطاهر آثاری از خود برجای نهاده‌اند.

رباعیات باباطاهر

به کوشش محمدعالمگیر، مقدمه و تصحیح الهی قمشه‌ای، خط امیرفلسفی، مینیاتور فرهاد لارشتی، نشر محمد و سعدی.

باباطاهر

مقدمه عباس پرویز، تصحیح وحید دستگردی، خط جواد شریفی، مینیاتور محمد تجویدی، بی‌ناشر.

ترانه‌های باباطاهر

مقدمه م. درویش، خط احمد خوشنویس مینیاتور محمد تجویدی، تذهیب اسدالله غفاری، انتشارات جاویدان.

دیوان شعر باباطاهر عریان همدانی

مقدمه م. درویش، خط محمدتقی سرمست، مینیاتور محمد تجویدی، تذهیب محمد فرشچیان، انتشارات نوین

رباعیات باباطاهر

به کوشش و خط حسن امیرخانی، کانون معرفت

ترانه‌های باباطاهر عریان

مقدمه یوسف جمشیدی‌پور همراه با ترجمه هرن آلن، نقاشی و تذهیب محمد بهرامی انتشارات فروغی

دیوان باباطاهر عریان

ازروی نسخه وحید دستگردی، خط جواد شریفی، نقاشی محمد تجویدی، انتشارات امیرکبیر.

ترانه‌های باباطاهر

از روی نسخه وحید دستگردی، خط جواد شریفی، مینیاتور محمد تجویدی تذهیب حسین کرباسی، نشر فرهنگ ایران.

ترانه‌های آسمانی یا دو بیتی‌های عارف ربانی باباطاهر عریان مقدمه و خط احمد خوشنویس، به کوشش عباس علی فیضی

رباعیات باباطاهر

تنظیم و تطبیق محسن رمضانی، ترجمه انگلیسی هرن آلن، خط واشقانی، انتشارات پدیده.

نسخ چاپی متفرقه

رباعیات باباطاهر

مقدمه غلامرضا رشید یاسمی، ؟، ۱۳۳۰ تهران

رباعیات باباطاهر

گردآوری و مقدمه سعید نفیسی، ۱۳۰۵ تهران، بی‌ناشر

سوته‌دلان

به اهتمام یحیی برقعی، انتشارات اشراقی، ؟

دیوان باباطاهر

به اهتمام وحید دستگردی، ۳۰۶ تهران، ؟

رباعیات باباطاهر همدانی ـ همراه با ترجیع بندهای هاتف اصفهانی.

به اهتمام تقی حاتمی، انتشارات اسلامیه.

دیوان باباطاهر عریان

به کوشش ابراهیم دهگان، ۱۳۳۰ اراک.

ترانه باباطاهر، ابوسعید ابوالخیر و عمر خیام

به اهتمام احمد شاملو انتشارات بامداد ۱۳۳۷ تهران.

رباعیات باباطاهر عریان

موسسه زربافی، بی‌تاریخ

رباعیات باباطاهر

از روی نسخه وحید دستگردی، کانون معرفت

۱) ملانصرالدین مردی افسانه‌ای، نمونه سادگی و گاهی بلاهت (یادداشت به خط مرحوم دهخدا). ملانصرالدین یا ملانصیرالدین از مشاهیر ظرفا است. وی در لطیفه‌گویی بی‌نظیر بود و از نوادر. لطایفی که بدو منسوب است مانند امثال سایر در السنه جاری است. به نوشتهٔ قاموس اعلام ترکی، وی با حاج بکتاش (متوفی به سال ۷۳۸ هـ‌ـق) و یا تیمورلنگ (متوفی به سال ۸۰۷ هـ‌ـق) و یا ملوک سلاجقهٔ روم معاصر بود و در نزدیک آق شهر از توابع قونیه موضعی است که با قفل بزرگی مقفل شده و گویند قبر ملانصرالدین است. ملانصرالدین ظاهراً شخصیتی افسانه‌ای‌ست و از تخلیط چند تن از هزل‌گویان و لطیفه‌پردازان به وجود آمده است ـ فرهنگ دهخدا، حرف م، مادهٔ ملا.

۲) مجلهٔ دانشکده ادبیات دانشگاه تهران، سال چهارم، شمارهٔ دوم.

۳) این ترانه‌ها که در منابع مختلفی دیده شده است، در اینجا عیناً به همان صورتی آمده که در کتاب«اسناد و خاطرات ناصر دفتر روایی» درج است.

۴) جُنگ شماره ۲۵۴۶ کتابخانه موزه قونیه

۵) «المعجم فی معاییر اشعار العجم

۶) مانند«رباعیات باباطاهر» گرد آورده محسن صفری، انتشارات صفری، تهران ۱۳۴۶، شامل ۲۸۴ ترانه و پنج غزل.

۷) از عرفا و شاعران مشهور قرن هشتم، و از اهالی فارس بوده است. جهت آگاهی بیشتر از احوال وی، مراجعه شود به نظم و نثر در زبان فارسی، سعید نفیسی، جلد اول و «تاریخ ادبیات ایران»، جلال همایی، جلد دوم.

۸) اشاره دارد به «جُنگ ـ موزهٔ قونیه»

۹) مجلهٔ زبان‌شناسی، سال اول شماره اول، صفحه ۶۳





● بررسی نقش زن در فیلم‌های مطرح یازدهمین جشنواره فیلم فجر

آنجاکه عشق نیست...

■ شهرام خرازی‌ها

«سارا»، «رد پای گرگ»، «خسوف»، «یکبار برای همیشه»، «بازی بزرگان» و «از کرخه تا راین» شاخص ترین آثار یازدهمین جشنوارهٔ فیلم فجر بودند.

در «سارا»، «مهرجویی» به نوعی سادگی در فیلمنامه و میزانسن و به نگاهی جانبدارانه و حمایتگر از زن رو می کند. «رد پای گرگ» نشان از توجه بیشتر «کیمیایی» به نقش مؤثر زنان در دنیای مردانهٔ آثارش دارد. «خسوف» تکرار فیلم قبلی «ملاقلی‌پور»، «مجنون» است با این تفاوت که جوان گریزان و خستهٔ سینمای دههٔ ۵۰ در قامت یك زن نمود می کند. «یکبار برای همیشه» یك دگرگونی و تغییر بزرگ در کار «سیروس الوند» است و از معدود فیلم‌های پس از انقلاب که چهرهٔ درستی از زن ایرانی را تجّسم می‌بخشد. «از کرخه تا راین» مبین آن است که «حاتمی کیا» شعارزدگی فیلم‌های قبلی‌اش را به دور ریخته و با دیدی واقعگرا، سینمایی و قابل تحسین به مسئله جنگ و تبعاتش می‌نگرد. ضمن آنکه اینبار زن در فیلم او برخلاف آثار پیشین وی از شخصیت مطرح و مؤثری برخوردار است. «بازی بزرگان»، آخرین ساختهٔ «کامبوزیا پرتوی» نیز با دید شاعرانه‌ای تقدیر تلخ دخترکی جنگ‌زده را روایت می کند. با نگاهی به وجوه مختلف شخصیت زن در این فیلم‌ها به بررسی آنها می پردازیم.

* * *

یك صدا، یك نوای گرم، از دل شهری دودزده و با مناسبات مکانیکی و ماشینی، فداکاری و گذشت را فریاد کرد. این صدا از «سارا» زن فیلم بود. همو که خیلی زود دستان رنجورش را با رنج هستی آشنا ساخت و دیدگان نافذش را در راه بهبود همسرش پشت شیشه‌های زمخت عینك ذره‌بینی‌اش به انتظار نشاند. شب هنگام وقتی هزاران چشم بی‌تفاوت و شیشه‌ای بسته می شدند، چشمان سارا گشودن آغاز می کرد. وقتی حسام، دخترش و زن پیر در خواب بودند، سارا در یکی از اتاق‌های پرت و خاك گرفتهٔ خانه، در لابلای تور متصاعد شده از ده‌ها لباس عروسی، ضیافت فداکاری و ایثار برپا می‌کرد. او تا سحر به مرواریددوزی ادامه می‌داد و این برنامهٔ هر شب او بود. تنها بود، همنشینی نداشت جز سوزن، مروارید، تورهای زربفت و تاج‌های کاغذین عشق که بآسانی زیر هر رگباری می شکستند و طرحی از یك عاطفهٔ کور را ترسیم می کردند.

«هان ای شب شوم وحشت‌انگیز
تا چند زنی به جانم آتش
یا چشم مرا زجای برکن
یا پرده زروی خود فروکش
یا باز گذار تا بمیرم»[1]

سارا زیر بار قرض می‌رود و به بهای از دست دادن آسایش و آرامش خود که سهم هر انسانی است، حسام را از یك بیماری مهلك نجات می‌دهد امّا حسام نمی‌داند که همسرش زندگی او را از گشتاسب همکار تبهکار اداری وی خریداری کرده است، و اگر می‌دانست شاید فاجعه‌ای رخ می‌نمود که شیرازهٔ زندگی آندو از هم می‌پاشید. سارا این راز را نهان کرد و کوشید تا ثمرهٔ زحمتهای چندین ساله‌اش بر باد نرود و به سرنوشتی و تقدیری اینچنین تن داده بود.

حسام از عشق تهی،... یك عاطفهٔ ظاهری را نقاب چهره کرده و از زندگی فقط به خوردن و خوابیدن قانع بود. او سال‌ها، بی‌خبر از «پری کوچك غمگینی که در ته اقیانوس مسکن داشت» به خواب سنگینی فرو

می‌رفت و هرگز نمی‌دانست آنکه او را به همسری گزیده اکنون بجای آرمیدن مشغول دوخت و دوز و سوزن زدن است.

سارا همیشه بساط شام را با دقتی خاص می‌گسترد. یك شب در لابلای محتویات ظرف خورش، مرواریدی یافت. آنرا به انگشت و با ظرافت بیرون آورد. به خود اندیشید:

«جوهر اگر در خلاب اُفتد، همچنان نفیس است»؟

این تصویر، سایه‌ای از زندگی سارا بود. وقتی همه چیز برملا شد و حسام از راز سارا با خبر شد با سرسختی و بی‌آنکه به سخنان همسرش گوش سپارد سارا را به خیانت متهم کرد و خوشبختی حقیرانه‌ای را که سهم او بود از او ستاند. سارا حالا بیشتر می‌فهمید که همچون مرواریدی غوطه‌ور در خلاب است و درك می‌کرد آنکس که سال‌ها عاشقانه دوستش داشته آن شخصیتی نبوده که در تصورات او نقش می‌بسته و به این ترتیب به باور تازه‌ای از زندگی، عاطفه و ارتباط متقابل می‌رسد. سارا نیز شجاعانه کودکش را در آغوش خویشتن جای می‌دهد، چادر به سر می‌کشد و خانه را که دیگر عشق در آن نیست، با قلبی شکسته ترك می‌گوید. سهم او از این محنت سرا از دست دادن بینایی چشمان ظرافت دستها بود. زندگی فقط تنفس و تناول نیست. زندگی تلاطم زورق مهربانی ست بر دریای عاطفه‌ها و حسام این چیزها را نمی‌فهمید.

* * *

طلعت و نگین در «رد پای گرگ» چهرهٔ تخفیف یافته‌تری از دلشکستگی‌های عمیق سارا را صاحب بودند. طلعت سال‌های زیادی را در انتظار بازگشت رضا پشت سرگذاشته بود. رضا، همان زخمی و سرگردان که زنجیر رفاقت را داوطلبانه بر دستان و طوق اسارت را در راه عشق بر گردن نهاد.

رضا آمد، بعد از ۲۰ سال بالاخره آمد وهمه چیز را درهم ریخت. شهر را به خون کشاند چون خود را مغبون بازی رفاقت یافت. طلعت با دستانی پیرایشگر و چشمانی نگران و خواهنده او را مأوا داد. آندو در دل خیابان‌های شبزده و باران خورده با هم حکایت‌ها گفتند، سکوت شهر راشکستند، فریادکشیدند، غم دل سر دادند، بر بی فردایی خویش اشکها فشاندند و یکدیگر را با رگبار عاطفه شستشو دادند. طلعت که حالا ثمرات انتظار طولانی خود را بخوبی لمس می‌کرد، اینك نیز می‌بایست تکیه‌گاه رضای بی‌پناه و مجروح باشد. طلعت، رضا را مانع نشد چون او را بهتر از خودش می‌شناخت و می‌دانست که زخم کهنه و عمیق رضا را تنها انتقام، التیام خواهد بخشید.

زنان «رد پای گرگ» گرچه در سایهٔ پررنگ مردانشان قرار داشتند اما برای اولین بار درك متقابل از موجود خشنی چون مرد را باثبات رساندند. اگر طلعت همچون سارا عمری را به دوخت ، دوز جامه‌های عروسی هدر داده بود و به مردم بی‌غم و بی‌خبر شادی‌های بسته‌بندی شده و شکلات‌های مصنوعی،عشق می‌فروخت دخترش نگین (نماینده نسل جدید) حرفهٔ دیگری را برگزیده بود. این نگین بود که می‌گفت: «در سال‌های جنگ پرستاری را آموختم و همه جور زخمی را مرهم گذاشتم».

وبالاخره هموست که همراه نامزدش در کنار رضا و طلعت قرار می‌گیرد و استوار اما با دلی که خیلی زود خشونت زندگی را لمس کرده است گام برمی‌دارد.

* * *

سارای «خسوف» سرگردان‌تر از سارای «مهرجویی» و طلعت «کیمیایی» بود. در شبی سخت تاریك سارا هراسان و محزون و خسرو زخمی و کتك خورده کوچه‌ها را با گام‌های هراسانشان بسرعت زیرپا می‌گذاشتند و از کسان سارا که درپی او بودند می‌گریختند. پس از این تعقیب و گریز محنت‌بار دری بروی خسرو و سارا که چون پرنده‌ای خیس و نحیف مچاله شده و در بن‌بستی به دام افتاده‌اند گشوده می‌شود. زنی آنها را به داخل خانه می‌خواند. خسرو در اتاقی و سارا در اتاقی دیگر. چون زن صاحبخانه لباسی اندازهٔ سارا ندارد بناچار لباس عروسی خود را به او می‌پوشاند. آن لباس‌های عروسی سارا و طلعت اینك در خسوف بر تن سارای «خسوف» می‌نشیند. تمهیدی زیبا از ناکامی زنی که در جستجوی نیك‌بختی است. سارا در جامهٔ سپید چون عروسکی شکننده لبخندی کم‌رنگ بر لب می‌نشاند اما دق‌الباب‌های گوشخراش تعقیب‌کنندگان او را از سرخوشی زودگذرش بیرون می‌کشاند. پسرعموی سارا سیلی محکمی به او می‌زند غنچهٔ خنده را روی لب‌های او می‌میراند. سارای «خسوف» در بیشتر لحظات فیلم در معرض هجوم است و گویی با تقدیری سامان‌ناپذیر درگیر.

در کابوس‌های خسرو سارا در داخل آکواریومی دست و پا می‌زند و وحشت‌زده به اینسو و آنسو می‌نگرد. ماهیان از او می‌گریزند. خسرو قصد نجات او را می‌کند اما مغروقی بیش نیست چون سارا شوهر گمشده‌اش را می‌جوید. تکیه‌گاه او، مرد زندگی او زیر خاك خفته است اما اینرا به سختی باور دارد.

خسرو: تو دیوونه‌ای!

سارا: آره، دیوونه‌ام.

خسرو: پس چرا زودتر نگفتی؟ کارم. ماشینم. همه زندگیم بود، در به درم کردی. خیلی پستی نه، ساحری. ساحر. افسار منم هر جا که خواستی با خودت کشوندی. فقط بگو چرا؟

سارا: من هیچوقت دروغ نگفتم. تو زندگی چیزی نخواستم جز حقم.

خسرو: پس اون عزیز دلت کجاست؟ اونهم یه آشغالی مثل تو!

سارا: اگه به حرمت صداقتت نبود...

خسرو: چه غلطی می‌کردی؟

سارا: اگه وفادار موندن یعنی دیوونگی، آره من دیوونه‌ام.

خسرو: اگه وفادار بودی پشت به خانواده‌ات نمی‌کردی.

سارا: ببینم ناف شما را از بچگی راننده بریدن؟

خسرو: نمی‌دونم. آدمهای مثل من تکلیفشون از همون اول معلومه. بچهٔ بدبخت هیچوقت خوشبخت نمی‌شه

... و براستی که در «خسوف» مستور گشتن خوشبختی آدم‌ها به زیبایی ترسیم شده است .

* * *

محمود و زهرا در فیلم «یکبار برای همیشه» می‌آیند. زن، شوهرش را دوست دارد. از طلاق و جدایی هراسان است. در حسرت بچه‌دار شدن می‌سوزد با دلی نازك... بمعصومیت باران.

مرد سودایی دیگر در سر دارد: ژاپن. زرق و برق خوشبختی را در دوردستها جستجو می‌کند و چون بچه‌ای نیست که او و زنش را پیوند دهد خیالش راحت است که با طلاق همه چیز حل می‌شود. اما در آخرین لحظات همهٔ پیش‌بینی‌ها غلط از آب درمی‌آیند. زهرا باردار است. یك موجود دیگر حضورش را اینبار سنگین‌تر و مؤثرتر برخ می‌کشد. محمود مستأصل می‌شود و راه چاره را در سقط جنین می‌یابد. زهرا علی‌رغم آنکه فرزندش را دوست دارد به این کار رضایت می‌دهد. غیرت و غرورش اجازه نمی‌دهد که به مرد التماس کند. زنِ «یکبار برای همیشه» منفعل نیست، هرچند که با دیدگاهی «فمینیستی» ساخته شده اما سخت قابل باور است. زهرا بارها تا پای شکستن غرورش پیش می‌رود اما بالاخره خودرا حفظ می‌کند.

زهرا: چه دل خامی داشتم مو. گفتم حالا که کس و کارم داخل جنگ از دست دادم، شوهر می‌کنم که جاهمشونه بگیره. جابوام جاکاکام.

محمود: کی گفته تاوان این جنگو من باهاس بدم.

زهرا: تاوانشو خودم می‌دم.

محمود: خب بده.

زهرا: تاوانشو اون زنایی میدن که جووناشون خوابیدن سینه قبرستون. او مردایی میدن که جور یه نخل قرص و سرپا ایستادن. تو برو جاپُن (ژاپن). باکت نباشه.

محمود: باروبندیلتو واکن!

زهرا: دست از سرم بردار. بذار برم.

محمود: گفتم بگیربشین سرجات! این حرفارو کی یادت داده؟ هم ولایتی‌هات؟

زهرا: موهمه چیم از دستم رفته. دیگه طاقت خفت و خواری ندارم.

محمود: تورو پرت کردن.

زهرا: توپرم کردی

محمود: من و تو نمی‌تونیم با هم زندگی کنیم. دیگه نمی‌تونیم. هرچی هم کشش بدیم فایده‌ای نداره. ما لقمه همدیگه نیستیم.

زهرا: ها. تو از سرمو زیادی.

علی‌رغم همهٔ اینها زهرا منتظر کوچکترین اشارهٔ محمود است برای ادامهٔ زندگی و حفظ موجودیت کودکی که در راه است. محمود مشابه حسام فیلم «سارا» وجوه مقتدرانه مرد را بار دیگر به تماشا می‌گذارد اما این بار قابل باورتر و صبورتر. اگر حسام در مقابل مظلومیت سارا بی‌تفاوت است و خود را در مقام بالاتری می‌بیند. محمود در مقابل این وجه رفتاری زهرا ملایم‌تر و تاثیرپذیر به نظر می‌رسد. محمود با آنکه می‌داند با ماندن و حفظ بقای فرزندشان، بهشت رویایی و ژاپنی‌اش را از کف می‌دهد، سرانجام تسلیم زهرا و محبتش می‌شود. مرد و زن دیگر کاراکترهای محض سینمایی نیستند بلکه به شیوهٔ رئال از میان هزاران همتاهای خود در تصویر حضور پیدا کرده‌اند. عامل بزرگ دیگر برقراری ارتباط مخاطبین با این دو در همین معاصر بودنشان نهفته است. و سرانجام نقش و حضور ثمرآفرین بچه است

که بیش از همه چیز نمود می یابد. با وجود آنکه بچه را تنها در نمای پایانی فیلم می بینیم اما تمام لحظات «یکبار برای همیشه» از برکت حضور او جان می گیرد. کودکی که به مسلخ های مختلف برده می شود اما در نهایت جان سالم بدر می برد و با ورود قریب الوقوع خود، بنیان لرزان و آسیب پذیر زندگی مرد و زن فیلم را به استحکامی منطقی می رساند.

***

در فیلم «بازی بزرگان» این کودك پا می گیرد و باز عامل منطقی پیوندی می شود بین دختر و پسر خردسالی که مناظر زشت و کریه جنگ را در ذهنشان ثبت کرده و تبلور می بخشند. درپی حملهٔ دشمن به یك شهر کوچك مرزی همه چیز ویران و تخریب می شود. مردم شهر کشته می شوند اما تنی چند زنده می مانند در میان اجسادی که در کنار یکدیگر به خون غلتیده اند دختری زخمی (مریم) جان می گیرد و از لابلای مردگان برمی خیزد، چون چشمهٔ زلال باروری و محبت که دوباره جاری می شود و رنگ حیات مجدد را در شهر می پاشد. دخترك بتدریج می فهمد که تمام کسانش را از دست داده و شهر نیز اکنون مورد هجوم نیروهای دشمن است. در جریان یکی از گریزهایش با پیرزن و پیرمردی جان بدر برده روبرو می شود و از آنها تقاضای کمك می کند اما زن و مرد پیر آنقدر ناتوانند که خود را بزحمت تکان می دهند چه برسد به نگهداری از دخترك. مریم مستأصل و بی باور کودك شیرخواره ای را می یابد که در گهواره با صدای بلند گریستن آغاز کرده است. دست خونین مادر جان باخته چون سپری او را حفاظت می کند. مریم کودك را برمی دارد و از آن پس تلاش می کند تا به هرنحو شده شکم او را سیر نگاه دارد در این بین پسرکی مهاجر که برای مدتی ساکن شهر بوده و همچون مریم بستگان خود را از دست داده است با آنها روبرو می شود و از این پس این جمع ۳ نفره هستند که تراژدی جنگ را می سرایند و بازی بزرگان را براه می اندازند. در میان باران گلوله و نارنجك، دختر تمام سعی خود را می کند تا کودك را زنده نگاه دارد. از او مادرانه مراقبت می کند و به او شیر می خوراند. پسرك به مریم پیشنهاد می کند تا کودك را رها کند زیرا گریه های او توجه عراقی ها را به خود جلب می کند و مکان اختفای آنان را لو می دهد اما مریم بلافاصله مخالفتش را ابراز می کند: «خودم پیداش کردم. نزدیك بود بخاطرش بمیرم»

پسرك مسئولیت محافظت از مریم و بچه را متقبل می شود لذا جان خود را به خطر انداخته و برای تهیهٔ مایحتاج آن دو خود را به آب و آتش می زند. پسرك از خانه خارج شده و به داخل مغازه ای می خزد و در جستجوی لوازم اولیه و مفید همه جا را می کاود ناگهان صدای انفجاری طنین می افکند. پسرك نگران مریم و مریم دلواپس او بسوی یکدیگر می دوند چون هریك فکر می کند که دیگری کشته شده است. این فصل جذاب و مؤثر فیلم بخوبی همدلی و ارتباط محکم دو کودك را که در عرض مدت کوتاهی ایجاد شده تفهیم می کند. در ادامه سرانجام پسر در بند عراقی ها می افتد. مریم و کودك در کامیون اجساد جای می گیرند اما یك سرباز عراقی به نجات آن دو برمی خیزد و دور از چشم مافوق های خود آنها را می رهاند. در واپسین صحنهٔ فیلم مریم از ته دل به سرباز می گوید: «من شما را دوست دارم» و اینگونه است که «بازی بزرگان» با ابلاغ پیام دوستی و محبت پایان می پذیرد. برای اولین بار در تاریخ سینمای ایران شاهد فیلمی هستیم که عراقی ها را آنگونه که باید تصویر کرده است. سرباز عراقی در مقام فرماندهی نیست او جزء کوچکی از ارتش کشور خود است. جاهلانه و سهل انگارانه است اگر دیالوگ کوتاه دخترك خطاب به سرباز را تبلیغ برای دشمن بیانگاریم. یك سرباز چه ایرانی چه عراقی قبل از آنکه یك جنگاور باشد یك انسان است و برخوردار از عاطفه و شفقت خدادادی. کما اینکه افسر عراقی فیلم «آتش در خرمن» (ساختهٔ سعید حاجی میری) نیز مثل سرباز «بازی بزرگان» عمل می کند. در آن فیلم هم افسر عراقی مداوم از تلاش های مبارزه جویانه یك نوجوان ایرانی چشم پوشی می کند. مگر هرکس که در ارتش عراق خدمت می کرد یك آدم سفاك و خشن بالفطره بود؟ چه بسیار بودند جوانانی که در آن دیار به زور به جبهه ها برده می شدند. آیا سینمای ما امکان پرداختن به کیفیت شخصیت چنین افرادی را ندارد؟ گذشته از این ها «بازی بزرگان» خالی از صحنه هایی که خشونت مفرط دشمن را بتماشا می گذارد نیست. منتهی خشونت و محبت که هردو جزء خصایص انسانها در شرایط ناگزیر زندگی هستند وقتی در کنار یکدیگر بتماشا گذاشته شوند معنی می یابند. اگر کارگردان تمام هم و غم خود را مصروف تصویر کردن حرکات سبعانهٔ عراقی ها می کرد آیا او را به کلیشه گرایی و داشتن دیدگاهی یکجانبه متهم نمی کردیم؟



وقتی در پایان «بازی بزرگان» دخترك ایرانی نهایت تشکر و امتنان خود را در کالبد جملهٔ ساده ای مثل «من شما را دوست دارم» می گنجاند خواه ناخواه وجه ویرانگر جنگ محو می شود و در سایهٔ این ارتباط کوتاه مدت اما منطقی بین یك سرباز بیگانه و یك کودك آواره غلبه دوستی بر دشمنی در بالاترین و برترین وجوهش لمس پذیر می گردد. این مهر و عطوفت است که مرهم آلام جنگزدگان است نه نفرت و انزجار بی دلیل و یکسویه آنهم از جانب کودکی که هنوز به بلوغ فکری چندانی دست نیافته است.

مریم شاهد کشته شدن بسیاری از هموطنانش بدست عراقی هاست. بدین سان او طعم تلخ جنگ را بخوبی می چشد ولی کاملا طبیعی است که در مقابل احسان قابل توجه سرباز عراقی او هم واکنش نشان دهد و از دوستی بگوید. مریم تمثیل مادر فرداست که نهال جنگ (کودك شیرخواره) را می پرورد و به ثمر می رساند! پس اینگونه است که فیلم بحق «بازی بزرگان» نام می گیرد چرا که مریم و پسرك جنگزده در پایان از مرحلهٔ کودکی و خردسالی بدرآمده و چون بزرگان قامت راست می کنند.

***

«از کرخه تا راین» همچون «بازی بزرگان» حدیث زخم خوردگان جنگ و غربت آنان است. سعید مجروح شیمیایی برای معالجه به آلمان اعزام می شود. این فرصتی است تا لیلا خواهرش پس از سالها او را ببیند. روابط آنها ابتدا بی رنگ و سطحی است اما پس از چندی وقتی موضوع سرطان خون سعید آشکار می شود همه دگرگون می شوند. فیلم علاوه بر آنکه رنج ها و زخم های سعید را به دور از شعارگرایی باورپذیر می سازد به چگونگی پروسهٔ استحالهٔ لیلا نیز نظر دارد. لیلا مدتهاست که در آلمان بسر می برد، ترك وطن کرده و بازدواج با مردی آلمانی تن داده و از او پسری نیز دارد. در طول این سال های از دست رفته هیچ چیز لیلا را تکان نداده است اما با ورود سعید، لیلا به باورهای نوینی از گذشته، ملیت و کشورش می رسد. دیگر زرق و برق زندگی غربی برای او جلوه ای ندارند دریاچهٔ بیکران ایمان و صداقت (سعید) در چشم انداز او قرار گرفته است و از اینجاست که لیلا، شوهر و فرزندش با سعید ارتباطی محکم تر از روابط و مناسبات فامیلی برقرار می کنند.

بیگانه به خانه ات باز گرد. مگر سفیر عشق و شهادت را ندیدی؟ بهار اینجاست. زمستان را رها کن. «از کرخه تا راین» راه درازی ست و من این راه را بناگزیر آمده ام و بهای آن را با زخم هایم پرداخته ام. ●

۱. از «نیمایوشیج»
۲. از «گلستان سعدی»



مادربزرگ رمان‌نویسی برای کودکان

○ مهدی ضرغامیان

سال ۱۷۹۹ میلادی در شهر سن پترزبورگ روسیه، دختری به دنیا آمد که بعدها به نام کنتس دوسگور شهرت یافت. پدر و مادرش او را سوفی نام نهادند.

کنت روستوپشین، پدر سوفی که ادعا می‌کرد از نوادگان چنگیزخان مغول است، وزیر پل اول، تزار روسیه بود؛ در واقع او آخرین وزیر تزار بود، زیرا دو سال بعد از تولد سوفی، یعنی در سال ۱۸۰۱، پل اول ترور شد.

پدر سوفی مردی خشن و سختگیر بود. علیرغم توانایی مالی، می‌کوشید تا آنجا که می‌تواند فرزندانش را در وضعی دشوار و بسیار مقرراتی پرورش دهد.

کنتس دوسگور در کتابش به نام «تلخکامیهای سوفی» که با الهام از دوران کودکی خود و خواهرش نوشته است، می‌گوید: «سوفی دوست داشت خوش‌پوش باشد، اما همیشه بدلباس بود: جامه‌ای بلند از چلوار سفید یقه‌باز می‌پوشید که چه زمستان و چه تابستان، آستینهایش کوتاه بودند. جورابش برای او کمی بزرگ بود، کفشهای پوستین سیاهی به پا می‌کرد. از کلاه و دستکش خبری نبود، مادرش گمان می‌کرد بهتر است فرزندش به نور خورشید، باد و باران و سرما عادت کند...»

با اینکه او سن و سال کمی داشت، مجبور بود خودش به تنهایی لباسهایش را بپوشد و رختخوابش را مرتب کند. تختخوابش به قدری سفت و سخت بود که شبها اورا از خواب بیدار می‌کرد و آنقدر کوچک بود که صبحها خود را روی کف اتاق می‌یافت.

مادرش که از خانوادهٔ اشراف روسیه بود و مثل همهٔ

اشراف دیگر، مطابق تعلیمات روشنفکری و غیرمذهبی قرن هیجدهم فرانسوی پرورش یافته بود، زنی کافر به شمار می‌رفت؛ اما به یکباره در سال ۱۸۰۶، یعنی هنگامی که سوفی هفت سال بیشتر نداشت، دچار بحران روحی ـ اخلاقی شد و به دنبال آن به مذهب کاتولیسیسم مسیحی ایمان آورد.

روزها می‌گذشت و فرزندان خانم و آقای روستوپشین در چنین خانواده‌ای بزرگ می‌شدند. آقای روستوپشین به واسطهٔ ادعاها و توقعات زیادی که داشت، خود را مردی مجهول‌القدر و ناشناخته می‌پنداشت و سرانجام به خاطر مخالفتهای سیاسی، حکومت وقت او را در سال ۱۸۱۶ به فرانسه تبعید کرد. او در پاریس هتل مجلل و باشکوهی خرید و زندگی تقریباً نوینی برای خود و همسر و فرزندانش به وجود آورد. جالب آن که همسر پرهیزکار او در محیط فرانسوی بعد از انقلاب که صحنهٔ انواع افکار و بینشهای متفاوت بود، چنان به اعتقادات دینی خود پایبند ماند که حتی با استفاده از پارچه‌های بلند مجسمه‌های برهنهٔ هتلی را که در آن زندگی می‌کردند، پوشاند.

کنت روستوپشین در سالهای ۱۸۱۹ و ۱۸۲۳ دو دخترش را شوهر داد و سپس به کشور خود بازگشت.

سوفی هنگام ازدواج دختری بیست ساله بود، باهوش و تحصیل کرده؛ اما تعلیم و تربیت روسی او با تربیت زمان و مکانی که در آن به سر می‌برد، سازگاری نداشت. بویژه آن که مردی که به ازدواج؛ او درمی‌آمد «کنت اوژن دوسگور» آخرین کارگزار ناپلئون بود. بدین ترتیب معلوم است که این مرد از آموزش زمان خود در حد اعلی بهره‌ور بوده است.

کنت روستوپشین، پدر سوفی، ملک وسیعی را در نورماندی فرانسه خرید و به دختر و دامادش واگذار کرد. از این هنگام به بعد، کنتس دوسگور خود را وقف خانواده‌اش کرد، اما همسایگان فرانسویش نظر خوبی دربارهٔ کنتس نداشتند، زیرا او زنی متعصّب و پایبند به اصول و تعلیمات سنّتی خود بود. آنها گاهی حتی تا سر حدّ تنفر به اخلاق و آداب رفتار، بویژه لباس و ظاهر روسی او می‌نگریستند. با این حال سوفی با عشق و علاقهٔ تمام، خانوادهٔ پرفرزند خود را اداره می‌کرد.

در شانزدهمین سال ازدواج با اوژن دوسگور، هشتمین فرزندش، اولگا به دنیا آمد. اما با ولادت این نوزاد، سوفی به بیماری سخت و اسرارآمیزی مبتلا شد. در حالی که او از درد پهلو و میگرن عذاب‌آور می‌نالید، ساعات طولانی روی صندلیش می‌نشست و اطرافیان به خاطر حفظ آرامش و رعایت آسایش او محیط را ساکت نگه می‌داشتند. در این حال، گلودرد به قدری به او فشار می‌آورد که گاهی ـ خود ـ نیز نمی‌توانست کلامی بر زبان آورد.

باری، سیزده سال تمام طول کشید تا این که سوفی سلامتی کامل خود را به دست آورد.

در طول این مدت، فرزندان او بزرگ و بزرگتر شدند تا سرانجام به سنی رسیدند که برای پدر و مادر خود عروس و دامادهایی آوردند و اندکی بعد، کنت و کنتس دوسگور صاحب نوادگانی شدند.

کنتس کم‌کم عادت کرد برای نوه‌هایش قصّه‌هایی تعریف کند. بویژه برای کامی و مادلن که دو تا از نوه‌های بسیار محبوب او بودند و با علاقهٔ زیاد پای قصه‌های مادربزرگ خود می‌نشستند و آنگاه سوفی با صدای بلند برای آنها قصه می‌گفت. اما به یکباره دامادش «بارون مالاره» به سمت منشی سفارت فرانسه در انگلستان منصوب شد و در نتیجه دخترانش کامی و مادلن را با خود به لندن برد. دختر کوچولوهای غمگین از دوری مادربزرگ و در فراق گوش سپردن به قصه‌های او، از وی خواهش کردند حال که نمی‌توانند قصه‌ها را از زبان او بشنوند، آنها را روی کاغذ بنویسد.

نگارش این قصّه‌ها سبب شد که خلاقیّت ادبی دیررس بانوی تحصیل کردهٔ روسی‌الاصل در پنجاه و شش سالگی شکوفا گردد. دستنوشتهٔ قصه‌های او که شامل چند قصهٔ خیالی پریوار بود، به دست «لویی ویو» نویسندهٔ کاتولیك و دوست کنتس دوسگور و پسرش گاستون افتاد. «لویی ویو» قصه‌های کنتس را پسندید و آنها را در اختیار «امیل تاملیه» قرار داد. گفتنی است که «تاملیه» شریك تجاری «لویی آشت» ناشر مشهور فرانسوی بود. از سوی دیگر منتقدین این احتمال را داده‌اند که نسخهٔ دستنویس کنتس را همسرش کنت دوسگور در اختیار «آشت» قرار داده باشد؛ زیرا در این هنگام از یك طرف جناب کنت مسئول شرکت راه‌آهن «اِست» بود و از طرف دیگر «آشت» در حال انجام معامله برای امکان به دست آوردن انحصار بهره‌برداری از کلیهٔ کتابخانه‌ها و کتابفروشیهای ایستگاه راه‌آهن بود.

به هر تقدیر دستنوشتهٔ «قصه‌هایی برای نوه‌هایم» یا «قصه‌های نوین پریوار» موردپسند «آشت» قرار گرفت و کنتس دوسگور نخستین قرارداد اوّلین کتاب خود را به میزان ۵۰۰ فرانك در اول اکتبر ۱۸۵۵ امضاء کرد. این کتاب به وسیلهٔ «گوستاو دوره» نقّاش مشهور قرن نوزدهم هم مصوّر شده و توسط ژول دیدیه تذهیب گردید و سرانجام یك سال بعد در پنج هزار نسخه انتشار یافت.

انتشار این کتاب، آغازی بر بیش از پانزده سال فعالیت و نویسندگی برای کودکان بود. کنتس دوسگور تا سال ۱۸۷۱ بیست رمان و سه کتاب اخلاقی (مسیحی) برای کودکان نوشت:

۱۸۵۶ قصه‌های نوین پریوار
۱۸۵۷ دخترکوچولوهای نمونه
۱۸۵۹ تعطیلات
۱۸۶۰ خاطرات یك الاغ
بلز بیچاره
۱۸۶۱ خواهر گریبویی
۱۸۶۲ دو ساده‌لوح ـ بچه‌های خوب ـ مهمانخانهٔ فرشتهٔ نگهبان
۱۸۶۳ گوزبشتی به نام فرانسوا
۱۸۶۴ تلخکامیهای سوفی
۱۸۶۵ ژان غرغرو، ژان خندان ـ شیطان خوب کوچولو!
۱۸۶۶ ژنرال دوراکین ـ کمدیها و ضرب‌المثلها ـ اقبال گاسپار ـ زنی بد
۱۸۶۷ کارگری به نام دیلوا
۱۸۶۸ چه عشق کودکانه‌ای!
۱۸۷۱ پایان شب سیه سپید است

او کتابهای اخلاقی خود را در سالهای ۱۸۵۷، ۱۸۵۸ و بین ۱۸۶۶ تا ۱۸۷۰ نگاشت.

سوفی روستوپشین که در تاریخ ادبیات کودکان و نوجوانان به «کنتس دوسگور» شهرت یافته است، به سال ۱۸۷۴ در سن هفتاد و پنج سالگی و دور از زادگاه اصلی خود، در پاریس درگذشت.

□□□

امروز وقتی پس از گذشت یك قرن زمان به کارنامهٔ «کنتس دوسگور» نگاه می‌کنیم، اگرچه ممکن است ابتدا «تعدّد آثار» او توجّهمان را جلب کند، امّا از این مهمتر، آنچه حسّ قدرشناسی همگان را نسبت به این بانوی نامدار در ادبیات کودکان برمی‌انگیزد، توانایی او در خلق «نوع تازه‌ای» از ادبیات کودکان است به نام «رمان».

نبوغ وی در این بود که «رمان کودکان» را همزمان و همراه با رمان بزرگسالان به پیش برد. به عبارت دیگر کارنامهٔ رمانهای قرن نوزدهم که در واقع، قرن پیدایش رمانهای بزرگ در تاریخ ادبیات جهان است، با آثار کنتس دوسگور در زمینهٔ کودکان کامل شد. از سوی دیگر نکتهٔ ارزندهٔ دیگر این است که مجموعهٔ آثار کنتس دوسگور یکسره برای کودکان تألیف شده است، حال آن که اغلب نویسندگانی که امروزه به نام نویسندگان نوجوانان و جوانان شناخته می‌شوند (یا دست‌کم نوجوانان آنها را متعلّق به خود می‌دانند) کسانی هستند که اساساً برای بزرگسالان قصّه نوشته‌اند، اما به خاطر استفاده از شخصیتهای خردسال، امروزه آنها را به عنوان چهره‌های شاخص ادبیات کودکان و نوجوانان معرفی می‌کنند.

امروزه وقتی آثار کنتس دوسگور را می‌خوانیم، احتمال می‌رود اندکی خسته یا دلگیر شویم ولی باید در نظر گرفت که نویسندهٔ این رمانها، آغازکننده‌ای است که اصولاً کارش «قصّه‌نویسی» نبوده است. کنتس دوسگور قبل از هر چیز مادربزرگی قصه‌گو به شمار می‌رود؛ از این رو شاید بتوانیم همراه با منتقد فرانسوی «فرانسوا کارادك» ادبیات کنتس را نوعی «ادبیات مادربزرگانه» بنامیم. این تعبیر «کارادك» هنگامی اعتبار خود را می‌نمایاند که به گفتهٔ مارك سوریانو: «کنتس دوسگور در داستانهایش سالهای کودکی و جوانی خود را برای نوه‌هایش باز می‌آفریند، اما در عین حال، آهنگ کلام او، آهنگ کلام یك مادربزرگ است.» به اعتقاد سوریانو آثار کنتس همراه با سن و سال نوه‌هایش رشد می‌کند. نخستین کتابهای او (قصه‌های نوین پریوار، دخترکوچولوهای نمونه، تعطیلات، خاطرات یك الاغ) به طور کلی به خوانندگان خردسال تعلق دارند، اما آخرین کتابهایش (زنی بد، اقبال گاسپار، پایان شب سیه سپید است) را برای نوجوانان نوشته است.

سبك واقعگرایانهٔ کنتس و وجود عنصر «مشاهده» در آثار او بیانگر این امر است که او آنچه را که می‌بیند، می‌نویسد. وقایع، حوادث و شخصیتهای رمانهایش همگی یا با روسیه‌ای مرتبطند که سالهای نخست زندگیش را در آنجا گذرانده است و یا با نورماندی. او با انتزاع مشاهدات خود، قصه‌ای را می‌پرورد که بتواند برای نوه‌هایش تعریف کند؛ و به همین خاطر است که رابطهٔ بسیار تنگاتنگی بین کتابهای کنتس و فرزندان و نوه‌های او می‌یابیم. کنتس در مقدمهٔ کتاب «ژنرال دوراکین» برای نوه‌اش «ژان دوپیتره» می‌نویسد:

«دختر عزیزم، ژان کوچولو! من دهمین اثرم را به تو هدیه می‌کنم، زیرا تو دهمین نوهٔ من هستی. البته این بدان معنا نیست که تو دهمین مکان را در قلب من گرفته‌ای. شما نوه‌هایم همگی در قلب من در یك ردیف جا گرفته‌اید. زیرا همهٔ شما بچه‌هایی خوب و دوست داشتنی هستید. از برادرانت ژاك و پل در کتاب مهمانخانهٔ فرشتهٔ نگهبان برای شخصیتهای ژاك و پل درینی استفاده کردم. اگرچه موقعیتهای آنها باهم فرق دارد، ولی خصوصیات اخلاقی آنها یکسان است. وقتی تو بزرگ شدی، شاید تو هم به نوبهٔ خودت «شخصیت» کتاب دیگری بشوی. در آن زمان، تو دختر کوچولویی خوب و دوست داشتنی به نام «ژان» در آن کتاب خواهی یافت.»

همچنین رابطهٔ مذکور را در این عادت و شیوهٔ کنتس باز می‌یابیم که پیش از تحویل هر کتابش به ناشر، از نوه‌هایش می‌خواست تا آن کتاب را بخوانند. کارادك از قول کنتس نقل می‌کند: «فردا کتاب بلز بیچاره را تحویل خواهم داد. فقط همین امشب فرصت دارم آن را تصحیح کنم. تا نیمه شب روی آن کار خواهم کرد و آن را به پایان می‌رسانم. کامی آن را خواند و با همهٔ مطالبش موافقت کامل داشت. کتابم توجه او را جلب کرد. از بخش دوم داستان گریه‌اش گرفت. دیگر نگران نیستم که دستنوشته‌هایم مورد قبول ناشر قرار نگیرد.»

همان طور که اشاره شد، مهمترین عنصر رمان نویسی کنتس، روایت واقعیت براساس مشاهده است. بدون تردید کنتس زیر تأثیر رئالیسم ادبی زمان خود قرار داشته و از رئالیستهای بزرگ زمان خود بویژه بالزاك (۱۸۵۰_۱۷۹۹) و بعدها فلوبر (۱۸۸۵_۱۸۲۱) متأثر بوده است. (جالب این که «مادام بواری» فلوبر و نخستین اثر رئالیست کنتس دوسگور «دختر کوچولوهای نمونه» همزمان منتشر شدند: در سال ۱۸۵۷). نوشته‌های کنتس حاصل مشاهدهٔ وقایع زمان او است و احتمالاً همین عامل است که بزرگترین ضربه را به محتوای آثار او می‌زند. آیا در آثاری که برای کودکان خلق می‌شوند، واقعیت را باید به همان صورت بکر و دست نخورده منعکس کرد؟ بازتاب واقعیت در آثار ویژهٔ کودکان چه شباهتها و فرقهایی با آثار عمومی بزرگسالان دارد؟ مرز واقع‌نمایی و سانسور (احتمالی) در آثار کودکان کجاست؟ آیا به صرف «واقعیت» داشتن و یا «رئال» بودن یك اثر، نویسنده حق دارد همهٔ آنچه را که در جامعه وجود دارد در نوشتهٔ خود وارد کند؟ و آیا کنتس حق دارد که «افسردگی قرن» را همچون فلوبر به مادام بواری داستان خود ببخشد؟* در واقع اغلب منتقدین با توجه به همین دیدگاه واقعگرایانهٔ کنتس است که بعضی آثار او را مثل «اقبال گاسپار» متمایل به گرایشهای فئودالیستی و حتی نژادپرستانه می‌دانند.

یکی از وجوه بارز و آشکار آثار کنتس گرایش به ثنویت اوست که از دیدگاههای دینی و اخلاقی وی ناشی شده است. او در رُمانهای خود، خوبی و بدی را در مقابل هم قرار می‌دهد. اما خوبها و بدها همواره در حال تحوّل هستند. آنها مرتّب دگرگون و بهتر می‌شوند. ولی به هر حال، در برابر پروردگار، کامل نیستند. ثنویت کنتس غالباً به مطلق گرایی میل می‌کند. او در رمانهای خود، خوبی و بدی را به طور تام و تمام نشان می‌دهد. کودکان موجوداتی پاك و معصوم هستند. اغلب آدم بزرگهای خوب از کودکان حمایت می‌کنند و اغلب آدم بزرگهای بد، کودکان را آزار می‌رسانند.

بیشتر کودکان کنتس دوسگور، ابتدا در اوضاعی دشوار و دردمندانه زندگی می‌کنند، اما به لطف حضرت باری تعالی و به خاطر پاکی قلب و معصومیتی که از آن برخوردارند، از زندگی سخت رهایی یافته و به رفاه می‌رسند. به نظر کارادك همین عامل سبب شده است که کتابها و شخصیتهای کنتس دسگور هنوز هم بتوانند نظر کودکان امروزی را جلب کنند؛ زیرا به هر تقدیر، کودکان و نوجوانان کتابخوان امروزی، در هر کجای دنیا که باشند ـ خواه در کشورهای کمتر توسعه یافته، خواه در ممالك توسعه یافته ـ کسانی هستند که در وضعی متعارف‌تر زندگی می‌کنند. به بیان دیگر، والدین آنها در حدّی از توانایی مالی هستند که بتوانند برای فرزندشان کتاب بخرند. از این‌رو خوانندهٔ خردسال میان خود و شخصیت داستان کنتس نوعی هماهنگی و همنوایی احساس می‌کند. اگرچه در آغاز



رمان، قهرمان آن در سطح نازل اجتماعی زندگی می‌کند، اما او به سرعت مشمول رحمت الهی می‌شود و کم‌کم به سطح مطلوب خوانندهٔ کم‌سن و سال می‌رسد. (این همان حادثه‌ای است که برای «پرین» در کتاب «باخانمان» و برای «ساراکرو» در «پرنسس کوچك» پیش می‌آید).

از مسائل دیگری که در بررسی آثار کنتس دوسگور قابل توجه است، «زبان» داستان پردازی اوست. در این مورد باز هم باید به خاطر داشت که وی، مادر بزرگی قصه گو بود. از این رو مثل هر مادری با زبان کاربردی کودکان (نوه‌هایش) آشنایی داشت. گروهی از زبانشناسانِ و روانشناسانِ زبان، به پدیده‌ای زبانی به نام «زبان مادرانه» عقیده دارند و معتقدند که «والدین، گفتار خود را با نیازهای کودکان خویش هماهنگ می‌سازند». کنتس با توجه خاصّی که به نوه‌هایش داشت، توانست از این زبان مادرانه بهره‌گیری کامل کند و آن را به طور فعال در نگارش قصه‌هایش به کار گیرد. او می‌کوشید با عدم استفاده از کلمات و اصطلاحات دشوار به فهم خوانندگان خردسالش کمك کند. همهٔ اهتمام کنتس بر این بود که مطالب خود را با استفاده از ساده‌ترین عبارات، با صراحت کامل بیان کند. همین شیوه گاهی او را مجبور می‌کرد که توضیحات اضافی و طولانی‌تر بیاورد، و در نتیجهٔ این توضیحات است که گهگاه نوشتهٔ او کسالت‌آور می‌شود. استفاده از زبان مادرانه توجیه قابل توجهی برای ادعای رشد آثار کنتس همراه با سن و سال نوه‌هایش می‌تواند باشد. زیرا «هرچه کودك بزرگتر می‌شود، والدین هم با استفاده از جملات طولانی‌تر و موضوعهای پیچیده‌تر، گفتار خود را کمتر تکراری می‌کنند.» و این همان اتفاقی است که نخستین آثار و آخرین آثار کنتس را از هم متمایز می‌کند. از سوی دیگر به کارگیری کلمات ساده با بسامد بالا سبب شده که رمانهای کنتس دوسگور تا به امروز از نظر واژگانی، کهن و قدیمی به نظر نرسند.

چنین سبك زبانی از دیدگاه تربیتی نیز قابل بررسی است. آیا در نوشته‌های خاصّ کودکان باید صرفاً به القای «مفاهیم» توجه نشان داد یا به واژه‌آموزی و افزایش دامنهٔ واژگانی آنها؟ اگرچه کنتس به حکم غریزهٔ مادرانهٔ خود، راه نخست را برگزیده است، ولی امروزه هر دو طرف قضیه، مورد توجه مجادله‌آمیز علمای علوم تربیتی، زبانشناسی و روانشناسی قرار دارد.

این نوشتار صرفاً مقدمه‌ای بود که به قصد آشنایی مختصر با چهرهٔ ادبی «کنتس دوسگور» فراهم آمد. هنوز مطالب و مسائل زیادی باقی مانده که می‌تواند مورد بررسی عمیق قرار گیرد. تکنیکهای رمان نویسی، نقش نهادهای دینی ـ اجتماعی در رمان، برخورد دو فرهنگ روسی و فرانسوی در آثار وی، بررسی مقایسه‌ای آثار دوسگور با آثار چهره‌های معاصر زمان خودش (همچون هکتور مالو زنائید فلوریو، مارك تواین،...) و از سوی دیگر با پیشتازان ادبیات کودکان در ایران (مثل صبحی مهتدی، غلامرضا سعیدی، صمد بهرنگی، و...).

مسلماً بررسی دقیق آثار کسانی که در تثبیت پایه‌های اولیهٔ ادبیات کودکان کوشش کرده‌اند بسیار ارجمند خواهد بود و با بهره‌گیری از تجربیات و یافتن کاستیهای کار آنها، مسیرهای هموارتری گشوده خواهد شد.

*) مادام بواری نام رمانی از گوستاو فلوبر نویسندهٔ واقعگرای فرانسوی است که زیر تأثیر افسردگی و فشارهای روحی حاکم بر قرن ۱۹ اروپا به رشتهٔ تحریر درآمد. این افسردگی به حدی ذهن و روح مادام بواری را فرا گرفته بود که سرانجام او را به خودکشی کشاند. فلوبر دربارهٔ عمومیت این بیماری می‌گوید: «بیچاره بواری من در دهها شهر فرانسه می‌نالد» در روانشناسی، بواریسه، بیماری فردی است که خود را چیزی جز آنچه که هست، می‌پندارد.

کتابنامه

ـ اچیسون، جین ، ۱۳۶۴، روانشناسی زبان، ترجمه عبدالخلیل حاجتی، امیرکبیر.
همچنین:
پلی کپی درس تاریخ ادبیات فرانسه، نگارش نسرین‌دخت خطاط، دانشگاه شهید بهشتی.
- Bay. a. 1958. Histoire de la Litterature enfantine, in Histoire des littératures, tome III. Pleiade
- Caradec, F. 1977. Histoire de la littérature enfantine, albin Michel.
- Escarpit, D. 1981. la littérature d'enfance et de Jeunesse , P U F.

ادبیات

□ خلاصه داستان سیاوش از شاهنامه فردوسی
به کوشش: علی رفیعی جیردهی ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۸۲ ص ـ ۹۵۰ ریال.

□ در بهترین انتظار
مهرداد فلاح ـ ناشر: گوینده ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۰۳ ص ـ ۹۰۰ ریال.

□ چهل پاره از عشق
علیرضا غفاری ـ نشر گردون ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۰۰ ص ـ ۹۰ تومان.

□ اخلالگرها (مجموعه داستان)
مجید درخشانی ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۶۵ ص ـ ۳۵۰ ریال

□ غربت نوشته‌ها
به کوشش همایون علیدوستی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۷۱ ص ـ ۲۳۰ ریال.

□ منتخبی از اشعار اوکتاویوپاز
ترجمه: دکتر علی اکبر فرهنگی ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۴۲ ص ـ ۷۲۰ ریال.

□ صبح در زنجیر (مجموعه شعر شاعران انقلاب افغانستان) به کوشش: محمد کاظم کاظمی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۷۱ ص ـ ۳۶۰ ریال.

□ کاروان پر از کلاه
اکبر خلیلی ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۷۸ ص ـ ۴۰۰ ریال.

□ شش مقاله دربارهٔ هنر و ادبیات داستانی
شهریار زرشناس ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۸۰ ص ـ ۴۰۰ ریال

□ عروسی در باران (مجموعهٔ داستان)
رحمت حقی‌پور ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۷۸ ص ـ ۴۰۰ ریال.

□ پیش از آنکه دیر شود...!
رضا رهگذر ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۲۵ ص ـ ۶۴۰ ریال.

□ چشمهای مادرم (مجموعه داستان)
عبدالمجید نجفی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۵۶ ص ـ ۲۵۰ ریال.

□ مسافرخانه
نوشته: گی دوموپاسان ـ ترجمه: خدابخش طهمورثی نژاد ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۶۴ ص ـ ۳۲۰ ریال.

□ پارجسنی و تته کوچیکه و دختر نارنج و ترنج
شکوه قاسم نیا ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۴۰ ص ـ ۷۰۰ ریال.

□ فرصت طلایی
دانیل استیل ـ ترجمه: پروین ادیب ـ نشر فاخته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۵۸ ص ـ ۳۲۰۰ ریال.

□ ادبیات چیست؟
ژان پل سارتر ـ مترجمان: ابوالحسن نجفی، مصطفی رحیمی ـ ناشر: کتاب زمان ـ چاپ هفتم ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۵۲ ص.

□ شیر
ژوزف کسل ـ ترجمه: والیا امیرمعزی ـ نشر فاخته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۶۶ ص ـ ۲۲۰۰ ریال.

□ فصل پرواز (مجموعه شعر)
حسن گل محمدی (فریاد) ـ مؤسسه انتشاراتی و آموزشی نسل دانش ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۱۲ ص ـ ۱۰۰۰ ریال.

□ فرهنگ اصطلاحات ادبی
سیما داد ـ انتشارات مروارید ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۹۱ ص ـ ۳۴۰۰ ریال

□ حافظ اندیشه
مصطفی رحیمی ـ نشر نور ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۱۸ ص ـ ۴۱۰۰ ریال.

□ گزیده شاهنامه فردوسی «به نظم و نثر»
به اهتمام و نگارش حسن گل محمدی (فریاد) ـ انتشارات اطلس ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۰۸ ص ـ ۱۶۰۰ ریال.

□ زمان عاشق ماه بود (مجموعه شعر)
ـ مصطفی زمانی نیا ـ ناشر: نویسنده ـ مرکز پخش: انتشارات نیلوفر ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۴۴ ص ـ ۸۵۰ ریال.

□ دوستی شیرین است (مجموعه داستان)
امیرمراد حاصل ـ ناشر: کتابهای پرنده (وابسته به انتشارات پیام آزادی) ـ ۲۴ ص ـ ۳۵۰ ریال.

□ ادبیات در جنگهای ایران و روس
هدایت‌الله بهبودی ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۰۴ ص ـ ۳۳۰ ریال.

□ گلبوته‌های ولایت (مجموعه شعر).
احمد باقریان (باقر) ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۲۰ ص ـ ۱۱۰۰ ریال.

□ ... تا رهایی (منظومه‌ها وشعرها)
حمید مصدق ـ چاپ سوم ـ ۱۳۷۱ ـ ۵۳۶ ص ـ ۵۳۰۰ ریال.

□ داستانهای اوالونا
ایزابل آلنده ـ ترجمهٔ علی آذرنگ ـ ناشر: آذرنگ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۳۶ ص ـ ۲۵۰۰ ریال.

اقتصاد

□ برنامه‌ریزی و بودجه بندی در کشورهای فقیر
تالیف: وایلداوسکی و کیدن ـ ترجمه: دکتر علی پارسائیان ـ انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی ـ ۵۶۶ ص ـ ۴۰۰۰ ریال

□ تئوری حمایت
تألیف: دبلیو. ام. کورون ـ ترجمه دکتر احمد شاه رکنی ـ انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی ـ ۱۰۰ ص ـ ۳۰۰۰ ریال.

□ شناخت جهانگردی
تالیف: پرویز دیبایی ـ انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی ـ ۱۰۸ ص ـ ۱۲۰۰ ریال

تاریخ

□ سفر به آتلانتیس (سرزمین گمشده)
جیمز و. ماور ـ ترجمهٔ زهرا فروزانسپهر ـ ناشر: نشر البرز ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۴۲ ص ـ ۲۶۰۰ ریال.

ادبستان

فرم اشتراک «ادبستان فرهنگ و هنر»

مدت اشتراک	نرخ اشتراک داخل کشور مجله ادبستان
یکسال	۶۰۰۰ ریال
ششماه	۳۵۰۰ ریال

برای اشتراک «ادبستان» فرم اشتراک (یا کپی خوانایی از آن) را پس از تکمیل از نشریه جدا کرده، همراه اصل فیش بانکی اشتراک، که به حساب جاری ۹۷۰۰ بانک صادرات شعبه فردوسی ـ ۳ (قابل پرداخت در کلیهٔ شعب بانک صادرات) واریز شده است، به آدرس: تهران ـ خیابان خیام ـ مؤسسهٔ اطلاعات ـ دبیرخانه ـ بخش آبونمان ـ صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.

فرم اشتراک «ادبستان»

نام و نام خانوادگی

نام و نام خانوادگی به تفکیک حروف

نام:

نام خانوادگی:

شغل

آدرس دقیق پستی

شماره تلفن

کد پستی

صندوق پستی

■ تذکر:

□ برای تسریع در دریافت «ادبستان» آدرس دقیق خود را به دبیرخانهٔ مؤسسهٔ اطلاعات اعلام فرمایید.

□ در صورت هرگونه تغییر در نشانی، مسئولان اشتراک را درجریان امر قرار دهید.

□ درصورتی که بعد از ده روز از انتشار «ادبستان» ماهنامهٔ خود را دریافت نکردید، مراتب را به مسئولان اشتراک اطلاع دهید.

□ از ارسال هرگونه وجه نقد بابت حق اشتراک، جداً خودداری فرمایید.

روانشناسی

□ علم‌النفس از دیدگاه دانشمندان اسلامی و تطبیق آن با روانشناسی جدید
تألیف: دکتر حسن احدی، شکوه‌السادات بنی‌جمالی ـ انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی ـ ۱۳۳ ص ـ ۱۵۰۰ ریال

□ روان شناسی اجتماعی از آغاز تاکنون
گوردن دبلیو. آلپورت و ادواردای.جونز ـ ترجمهٔ محمدتقی منشی طوسی ـ ناشر: معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی ـ چاپ اول.۱۳۷۱ ـ ۳۳۶ص ـ ۲۳۰۰ ریال

سیاست

□ نظریه همگرایی در روابط بین‌الملل (تجربه جهان سوم)
دکتر علی اصغر کاظمی ـ نشر قومس ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ـ ۲۴۶ ص ـ۱۶۰۰ ریال.

□ موضع هند در قبال مسایل اقیانوس هند
لادن ایرانی ـ انتشارات دفتر مطالعات سیاسی و بین‌المللی ـ چاپ اول ـ۱۳۷۱ـ ۵۸۰ ریال.

□ شیر وعقاب (روابط بد فرجام ایران و امریکا)
جیمز. ا. بیل ـ ترجمه: فروزنده برلیان (جهانشاهی) ـ نشر فاخته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۶۲۴ ص ـ۵۰۰۰ ریال.

□ نظریه معاصر روابط بین‌الملل
جوزف فرانکل ـ ترجمهٔ وحید بزرگی ـ ناشر: انتشارات اطلاعات ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۸۰ ص ـ ۱۳۰۰ ریال.

سینما

□ هیچکاک همیشه استاد
به کوشش: مسعود فراستی ـ ناشر: سوره ـ سینما ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۷۰۳ ص ـ ۸۸۰ تومان

علمی

□ راهنمای استفاده از: PC.Tools
محسن محمد اصغری ـ ناشر: مؤسسهٔ انتشارات بعثت ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۴۰ص ـ ۱۰۰۰ ریال.

□ کلید دانستنیها
تألیف و نگارش: محمدحسین محمودی ـ انتشارات درین کار ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۳۱ ص ـ ۱۱۵ ریال

□ گذر از نوگرایی
دکتر حمید مولانا ـ ترجمه: یونس شکرخواه ـ ناشر: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ـ ۲۸۵ تومان.

□ شناخت و درمان بیماریهای روحی
سیدمهدی شمس الدین ـ انتشارات شفق ـ قم ـ چاپ اول ـ۱۳۷۱ـ ۲۲۴ ص ـ ۱۴۰۰ ریال

فرهنگ

□ فرهنگ مردم شاهرود
سیدعلی اصغر شریعت‌زاده ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۵۶۴ص ـ ۷۳۰۰ ریال.

□ فرهنگ آلمانی ـ فارسی
حسین توکلی ـ نشر فاخته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۶۴۸ ص ـ ۳۸۰۰ ریال.

مرجع

□ فهرست مقالات فارسی در مطبوعات جمهوری اسلامی ایران
تهیه و تدوین: مدیریت نمایه سازی ـ ناشر: سازمان مدارک فرهنگی انقلاب اسلامی وابسته به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ـ چاپ اول ـ۱۳۷۱ـ ۴۹۶ ص ـ ۳۰۰۰ ریال

□ تازه‌های کتاب ـ شماره ۳
تهیه و تدوین: مرکز خدمات عمومی ـ ناشر: کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران ـ بهمن ۱۳۷۱

□ راهنمای مجله‌های ایران ۱۳۷۰
پوری سلطانی و رضا اقتدار ـ ناشر: کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۴۷ ص ـ ۲۲۰۰ ریال.

□ کتابشناسی ملی ایران ۱۳۶۴ ـ نیمه اول
زیرنظر: زهرا شادمان ـ ناشر: کتابخانه ملی ایران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۴۴ ص ـ ۳۰۰۰ ریال.

□ فهرست مقالات فرهنگی در مطبوعات جمهوری اسلامی ایران (شماره مسلسل ۱۰۱).
تهیه و تدوین: مدیریت نمایه سازی ـ ناشر: سازمان مدارک فرهنگی انقلاب اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۵۴ص ـ ۱۵۰۰ ریال.

نمایش

□ پیدایش ادبیات نمایشی نو در ایرلند
نوشته: دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ـ ۳۹۸ ص ـ۳۲۰۰ریال.

□ غیر از خدا هیچکس نبود (نمایشنامه)
داوود کیانیان ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ۱۳۷۱ـ ۶۹ ص ـ ۳۶۰ ریال.

□ سوره (مجموعه نمایشنامه)
عبدالرضا فریدزاده، علاءالدین رحیمی، محمدهادی نامور ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ۱۳۷۱ـ۱۴۳ ص ـ ۷۲۰ ریال.



"Courage"

MOHSEN-NAJAFI

